

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

**A emergência da modernidade na França durante o Segundo Império:
Das “*Flores do Mal*” de Baudelaire ao “*J’accuse*” de Zola.**

CURITIBA
2013

ALEXANDRO NEUNDORF

**A emergência da modernidade na França durante o Segundo Império:
Das “*Flores do Mal*” de Baudelaire ao “*J’accuse*” de Zola.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Helenice Rodrigues da Silva.

CURITIBA
2013

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Neundorf, Alexandro

A emergência da modernidade na França durante o Segundo Império: das “*Flores do mal*” de Baudelaire ao “*J’accuse*” de Zola / Alexandro Neundorf. – Curitiba, 2013.
262 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Helenice Rodrigues da Silva

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Intelectuais – História – França – Segundo Império, 1852-1870.
2. Modernidade. 3. Charles, Baudelaire, 1821-1867. 4. Simbolismo
(Literatura) I.Título.

CDD 944.07

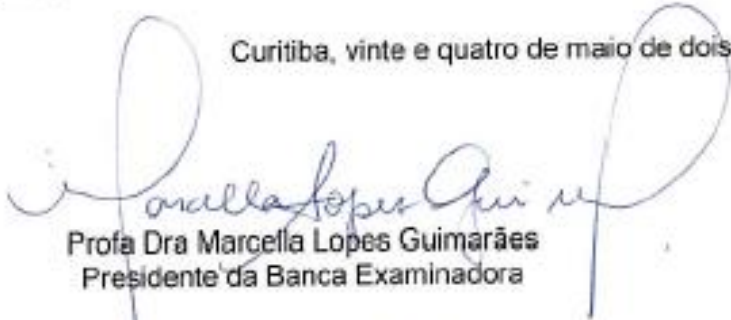


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br


PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado de Alexandro Neundorf, intitulada: "A emergência da modernidade cultural na França: das "Flores do Mal" de Baudelaire a "J'Accuse" de Zola, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de Doutor em História.

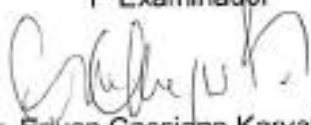
Curitiba, vinte e quatro de maio de dois mil e treze.



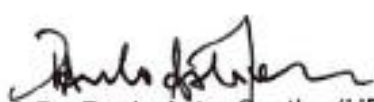
Prof. Dra. Marcella Lopes Guimarães
Presidente da Banca Examinadora



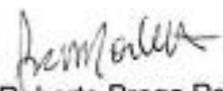
Prof. Dr. Marcos Antônio Lopes (UEL)
1º Examinador



Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat (UEPG)
2º Examinador



Prof. Dr. Paulo Astor Soethe (UFPR)
3º Examinador



Prof. Dr. José Roberto Braga Portella (UFPR)
4º Examinador

À minha família e amigos.

À Cris, por todo companheirismo e generosidade.

AGRADECIMENTOS.

Ao longo dos quase cinco anos que transcorreram desde a idealização do projeto, sua submissão à banca de seleção para o programa de pós-graduação, os anos de desenvolvimento, idas-e-vindas e, por fim, a defesa pública do trabalho concluído, inumeráveis contribuições foram ofertadas por professores, colegas, amigos e familiares. Contribuições nem sempre orientadas formalmente ao trabalho, mas que sem elas certamente este não teria se aproximado de sua conclusão.

O ato de “agradecer”, assim, tão protocolar, talvez não faça jus ao que o sentimento real anseie expressar. Mas é uma tentativa...

Obviamente que nem todos aqueles que contribuíram serão, aqui, nomeados. A fugidia memória não seria capaz de realizar esse empreendimento. Por isso, peço desculpas antecipadas por qualquer lapso.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer e ao mesmo tempo externar minha profunda consternação em não poder mais contar com a onipresença da minha orientadora, Helenice Rodrigues da Silva. Foram quase oito anos de uma relação de orientação zelosa, paciente, comprometida, sincera, generosa, respeitosa. Lamento não poder ter tido o tempo necessário para oferecer minha contraparte a contento.

Agradeço especialmente a professora Marcella Lopes Guimarães, não só pelas contribuições oferecidas quando da qualificação, mas pela prontidão em aceitar participar e presidir a banca de defesa. Agradeço também as palavras de alento e o otimismo que seguramente colaboraram nestes últimos tempos.

Ao professor José Roberto Braga Portella, agradeço as contribuições dadas, tanto na banca de qualificação, quanto na banca de defesa, sempre muito oportunas e engrandecedoras.

Aos professores Marcos Antônio Lopes, Erivan Cassiano Karvat e Paulo Astor Soethe, pelos subsídios, críticas, referências fornecidas na banca de defesa.

Aos professores Renato Lopes Leite e Andrea Dore, assim como Judite Trindade, Renata Garraffoni e Euclides Marchi, pelas discussões realizadas em aula (nas disciplinas cursadas no doutorado e no mestrado) e pelo inevitável incremento que elas forneceram a este trabalho.

Quero agradecer também a Maria Cristina Parzowski, pelo paciente e carinhoso atendimento oferecido na secretaria da Pós-Graduação em História.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPR e ao programa de bolsas da CAPES, que possibilitaram atenção integral à execução e efetivação desse trabalho.

Por fim – mas não menos importante –, estendo o meu “obrigado” a todos os amigos e familiares que, se não contribuíram formalmente com este trabalho, certamente propiciaram o ambiente otimista, de força, estima, respeito e generosidade; foram analistas e ouvidos; compartilharam sentimentos, apreensões, temores, ansiedades, mas também as alegrias, esperanças, desejos; foram companhia e conversa descompromissada; foram música e cinema (obrigado pelas dicas).

Não há como valorar tudo isso!

Dentre esses, agradeço especialmente a Aruanã Antonio dos Passos, Daniel Trevisan Samways, Luiz Felipe Nunes de Alves, Diogo da Silva Roiz, Rodrigo Gomes de Araujo, Raphael Guilherme de Carvalho, Carla Fernanda da Silva, Andrew Traumann, Andrea Vizzotto, Zelinda Rosa Scotti, Everton Carlos Crema, Deisi Rizzo.

Cristiane, Reverton, Morgana, Anderson, Wellington, José Aurimar, Jackson, Edgar e Dani, Ricardo, Rodrigo, Luciano.

RESUMO

O contexto desse trabalho é a segunda metade do século XIX francês, sobretudo parisiense, marcado por grande ebulição política e sociocultural. Além da progressão do fenômeno da modernidade, assistia-se igualmente a um processo de modernização, principalmente, da capital francesa. No quadro histórico cultural, entre modernidade e modernização, surge o Simbolismo como movimento artístico. Antes do movimento, porém, a estética e a crítica do poeta Charles Baudelaire, bem como o enfoque subjetivo se afirmam, como confronto ao viés objetivista e materialista, corporificado na crença da infalibilidade da ciência, na inevitabilidade do progresso, nas facetas realista e naturalista da arte. Assim, este trabalho busca apresentar o autor das *Flores do Mal* como precursor do movimento simbolista, analisar sua importância como introdutor de uma chamada “modernidade poética” e, mesmo, identificá-lo como um dos principais críticos da modernidade e dos processos de modernização, em sua faceta mais ampla. Partimos da hipótese de Baudelaire fornecer, já em meados do século XIX, esse protótipo para a prática intelectual *fin-de-siècle* que emerge no affaire Dreyfus, a partir de sua conduta hipercrítica em relação às mutações do seu mundo e seu quadro de relações pessoais. Da mesma forma, tratamos a figura do intelectual (mas também do campo intelectual) como fruto direto da modernidade e dos processos de modernização. Em outros termos, a emergência daquilo que caracteriza o intelectual teria como fundamento o avanço da modernidade e dos processos de modernização. Em continuidade, a geração simbolista posterior, ao mesmo tempo em que renova e desenvolve esse protótipo, também caminha para o outro lado, o da anti-intelectualidade. Ao fim deste trabalho, esperamos responder às seguintes indagações: em que sentido o movimento simbolista francês formou, ao longo de sua trajetória histórica, uma ideia de identidade estético-literária; como se deu a dinâmica/mecânica da circulação das ideias no interior do movimento francês; por fim, de que forma a prática crítica de Baudelaire e das principais expressões do movimento Simbolista, relacionando-se com as mutações provenientes da modernização e da modernidade, forneceu um protótipo para a prática intelectual (e anti-intelectual) do fim do século.

Palavras-chave: Intelectuais, História intelectual, Modernidade, Baudelaire, Caso Dreyfus.

ABSTRACT

The context of this thesis is the second half of the 19th century, in France, especially Paris, that was a period of great political, social and cultural movement. Besides the progression of modernity, there was also a process of modernization, especially at the capitol of France. In the historical and cultural scene, between modernity and modernization, arises the Symbolism as an artistic movement. Before the movement, though, the aesthetics and of the poet Charles Baudelaire, as well as the subjective focus take place as confronting the objectivist and materialist way, embodied in the belief of the infallibility of science, in the inevitability of progress, in the realistic facets and naturalistic art. This study aims to present the author of *Flowers of Evil* as a precursor of the Symbolist movement, to analyze its importance as an introducer so called "modern poetry" and even identify him as one of the leading critics of modernity and modernization processes. We start with the hypothesis that Baudelaire provides, by the mid-nineteenth century, this prototype for the intellectual practice *fin-de-siècle* that emerges in the affaire Dreyfus, from his hypercritical conduct in relation to changes in his world and his personal relationships. In the same way, we treat the intellectual figure (but also the intellectual field) as a direct result of modernity and the processes of modernization. In other words, the emergence of what characterizes the intellectual would have as foundation the advance of modernity and modernization processes. Continuing, the subsequent Symbolism generation, while renewing and developing this prototype, it also moves towards the other hand, the anti-intellectual. At the end of this work, we hope to answer the following questions: in what sense the French symbolist movement formed along its historical trajectory, a sense of identity aesthetic-literary, how did the dynamics / mechanics of movement of ideas within the French movement and finally, how the critical practice of Baudelaire and the main expressions of the Symbolist movement, linking up with the changes resulting from the modernization and modernity, provided a prototype for the intellectual practice (and anti-intellectual) at the end of century.

Keywords: Intellectuals, Intellectual History, Modernity, Baudelaire, Dreyfus Case.

RESUME

Le contexte de ce travail est la deuxième moitié du XIX^e siècle, en France, surtout à Paris, marquée par une grande ébullition politique et socioculturelle. Outre la progression du phénomène de la modernité, Il y avait également un processus de modernisation, principalement dans la capitale française. Dans le cadre historique et culturel, entre modernité et modernisation, le symbolisme naît comme un mouvement artistique. Avant le mouvement, cependant, l'esthétique et la critique du poète Charles Baudelaire, tout comme la vue subjective s'affirment, en opposition à la vue objectiviste et matérialiste, représentée par la croyance en l'infailibilité de la science, en un progrès inéluctable, et en les facettes réaliste et naturaliste de l'art. Ainsi, cette étude cherche à présenter l'auteur des « Fleurs du Mal » comme précurseur du mouvement symboliste, à analyser son importance en tant qu'introducteur de la « modernité poétique », et même à l'identifier comme l'un des principaux critiques de la modernité et des processus de modernisation, dans sa plus vaste facette. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle Baudelaire aurait fourni, au début du XIX^e siècle, le prototype pour la pratique intellectuelle « fin-de-siècle » qui émerge dans l'affaire Dreyfus, à partir de sa conduite hypercritique qui traite des changements de son monde et dans le cadre de ses relations personnelles. De la même façon, nous parlons de la figure de l'intellectuel (mais aussi du domaine intellectuel) comme direct de la modernité et des processus de modernisation. En d'autres termes, l'émergence de ce qui caractérise l'intellectuel aurait comme fondement des processus de modernité et de modernisation. De cette façon, la génération symboliste précédente, qui renouvelle et développe, à la fois, ce prototype, regarde aussi de l'autre côté, celui de l'anti-intellectualité. Ce travail a pour fin de répondre aux questions suivantes : de quelle manière le mouvement symboliste français s'est-il formé, au fil de son parcours historique, une idée d'identité esthétique-littéraire ; comment la dynamique/mécanique de circulation des idées à l'intérieur du mouvement français s'est-elle formée ; enfin, de quelle manière la pratique critique de Baudelaire et des principales expressions du mouvement Symboliste, relatives aux mutations parvenues de la modernisation et modernité, ont-elles fourni un prototype pour la pratique intellectuelle (et anti-intellectuelle) de la fin du siècle.

Mots-clés : Intellectuels, Histoire Intellectuelle, Modernité, Baudelaire, Affaire Dreyfus.

SUMARIO.

Introdução	13
Capítulo 1: No século de Baudelaire	34
Antessala: Baudelaire e o peso de querer-ser	36
<i>Flores do Mal</i> : síntese e um ponto de partida	66
“O mal está feito” e “Paris é para mim um mal”	77
Capítulo 2: O lugar nodal do simbolismo em Baudelaire	82
Os paraísos artificiais	84
Baudelaire romântico	90
Baudelaire simbolista	109
Baudelaire rebelde, satanista, poeta, pária	117
“Ao vento que soprará amanhã”	121
Capítulo 3: Simbolismo em cena e a cena do Simbolismo	132
Os salões e as obras coletivas	143
As ordens ocultistas	148
As revistas e jornais literários	153
A crítica e seu papel	154
... “que o acaso te conduza!”	157
Capítulo 4: A identidade, o lugar e o papel do poeta-crítico e da poesia simbolista.....	162
O cosmopolitismo	167
A moral e a ética poética, temas e interesses	171
O papel do poeta e o lugar da poesia	176
A poesia e a crítica como precursoras da prática intelectual.....	182
‘O poeta: o melhor dos críticos’	190
Capítulo 5: A emergência do intelectual <i>fin-de-siècle</i>	196
O Caso Dreyfus	197
O intelectual e a intelectualidade	207
Possíveis relações entre as figuras do poeta/crítico e do intelectual	214
<i>J’accuse</i>	223
‘Meu dever é falar, não quero ser cúmplice’	225
Palavras finais	233
“Fontes”	240
Referências	250
Anexos.....	257

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO

A segunda metade do século XIX francês, sobretudo parisiense, foi de grande ebulição, não somente em sua faceta política, mas principalmente – para os interesses deste trabalho – em termos socioculturais. Avanços significativos em áreas como a da ciência, da técnica e da tecnologia, da ética, do direito e da justiça, além de uma rica produção artística e filosófica, marcaram aquele momento; além da progressão do fenômeno da modernidade, assistia-se igualmente a um processo de modernização¹, principalmente, da capital francesa: ampliação das relações capitalistas de trabalho, aliado a um projeto de “racionalização” de todas as esferas da vivência humana; a modernidade como “*difusão dos produtos da atividade racional, científica, tecnológica, administrativa*”², “*é una e é diversa. Una, enquanto matriz civilizadora; diversa, em sua configuração histórica. Industrialização, urbanização, tecnologia, racionalização são rastros que penetram em todas as modernidades*”³.

É nesse quadro histórico-cultural que surge o Simbolismo⁴ como movimento artístico, mas também, e antes do “movimento” propriamente dito, a estética e crítica baudelairiana e o enfoque subjetivo se afirmam, como confronto ao viés objetivista e materialista, corporificado na crença da infalibilidade da ciência, na inevitabilidade do progresso, nas facetas realista e naturalista da arte.

¹ A discussão sobre o tema da modernidade (e também da modernização) é amplo e pluridisciplinar (arquitetura, literatura, artes plásticas, planejamento urbano, etc.). Sugere-se: Vadé, Yves (Org.). Ce que modernité veut dire. Volume 1. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux, 1994; Frascina, Francis (Org.). Modernidade e Modernismo: Práticas e Debates. São Paulo: Cosac Naify, 1998; Touraine, Alain. Crítica da Modernidade. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997; Habermas, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade. Lisboa: 1990; Mayer, Arno J. A Força da Tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 1990; Bauman, Zygmunt. Modernidade Líquida. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001; Ortiz, Renato. Cultura e modernidade: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991; Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas. Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994; Benjamin, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006; Berman, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1985; Bourdieu, Pierre. As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; Perrone-Moisés, Leyla. Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

² Touraine, Alain. Crítica da Modernidade. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 17.

³ Ortiz, Renato. Introdução. In: Modernidad y Espacio: Benjamín en París. Buenos Aires: Editorial Norma, 2000, p. 09, tradução livre.

⁴ Anna Balakian se utiliza de uma diferenciação entre “simbolismo” e “Simbolismo”, sendo a primeira referente a um conjunto de características, às vezes pouco precisas, encontradas principalmente nos “*quatro grandes da poesia francesa da segunda metade do século XIX*”; a segunda, denotando o período entre os anos de 1885 e 1895, de predomínio de uma escola literária. Cf. Balakian, Anna. O simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.11-2.

Detentor de peculiaridades que atestam esse “dissabor” com relação aos valores e o pensamento resultante da postura cientificista, evolucionista, progressista, o Simbolismo se apresenta marcadamente individualista e místico (aspecto característico, também, do Decadentismo), assim como portador de características tais como o subjetivismo exacerbado e o transcendentalismo, uma vez que a ênfase voltava-se para o imaginário, a fantasia, o sonho, as formas alegóricas de se dizer algo, o caráter vago, impreciso e indefinido de sua linguagem e, talvez, de sua própria relação com o mundo. Em outros termos, pode-se enunciar que:

*Todo o Pensamento lança um Golpe de Dados*⁵

, revelador da encruzilhada que um poema simbolista, ou mais claramente, que a linguagem simbolista impõe ao leitor: a necessidade de “escolher”. A ambiguidade, aliada a uma expressividade indefinida, in-objetiva...: mero mistério aparente, neste “lance de dados”, ou uma constatação de como funcionam nossos sentidos e nossa relação com o mundo? Ou, ainda, nesse universo de sentidos, um terceiro, quarto...

Tendo surgido no final do século XIX é, reconhecidamente, o último grande movimento estético deste período e a figura de Charles Baudelaire assinalada como sendo predecessora do movimento, sobretudo através de sua publicação *Les Fleurs du Mal* de 1857. Mas é, no entanto, especificamente o seu soneto *Correspondances* que, em geral, é apontado como ponto de partida e influência para a construção das principais ideias e conteúdos simbolistas. Baudelaire foi, igualmente, sujeito à influência de variados sistemas de pensamento e ideias, tais como as teorias de Edgar Allan Poe, que dissertara sobre a criação poética, onde compreendia a figura do poeta como sendo a de um intérprete do mundo sensível emanando uma simbologia universal, do qual àquele seria a manifestação.

*A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam às vezes brotar confusas palavras;
O homem ali passa entre florestas de símbolos
Que o observam com olhos familiares.*⁶

⁵ Stéphane Mallarmé, de seu poema, possivelmente, mais conhecido, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, de 1897. Ver: Mallarmé, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1914.

⁶ Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 114-115. Ou, no original: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p.19-20.

Aqui, apenas a primeira estrofe de *Correspondances*, poema que integra a primeira parte de *Les Fleurs du Mal*, chamada *Spleen et Idéal* e que é quase como que uma declaração de princípios para uma poesia simbolista.

Além de Poe, Baudelaire fora influenciado por uma gama tão intrincada quanto diversificada de ideias, de autores tão distintos como Alfred de Vigny e Richard Wagner, Arthur Schopenhauer e Joseph de Maistre, Constantin Guys e Carl Maria Von Weber, Eugène Delacroix e E.T.A. Hoffmann, Novalis e Théodore de Banville, entre outros.

No entanto, somente muito posteriormente o movimento é nomeado, por Jean Moréas, em seu manifesto de 1886 publicado no *Le Figaro*⁷, como “Simbolismo”. Apesar de ter se difundido pela Europa e América, foi na França que o Simbolismo encontrou seus principais expoentes, nas figuras de Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, entre outros de menor expressão.

Talvez mais importante do que o apontamento de Baudelaire como precursor do movimento simbolista, é necessário mencionarmos sua importância como o introdutor de uma chamada “modernidade poética” e, mesmo, como um dos principais críticos da modernidade e dos processos de modernização, em sua faceta mais ampla. Para além disso, ainda, podemos antever Baudelaire, a geração simbolista e a modernidade, como o *locus* de desenvolvimento de um protótipo do intelectual, *avant-la-lettre*, que emergiria no fim do século com o *affaire Dreyfus*.

I

Apresentado nosso escopo, convém dissertar sobre a trajetória de pesquisa que acabamos por percorrer. Quando, ainda na graduação, estudávamos a relação existente, no estado do Paraná, entre a construção das fronteiras territoriais e a tentativa de edificação de uma identidade para este estado e sua população, já havia em nós despertado o interesse de adentrar o mundo, exacerbadamente poético e idealista, do movimento Simbolista (e das influências baudelairianas) que nessa região se desenvolvera. Naquele momento, entre 2005 e 2006, confrontamos *en passant* a vinculação de autores desse movimento às questões políticas e culturais que, no Paraná, encontravam-se em desenvolvimento.

Da mesma forma, na etapa seguinte, quando desenvolvemos e refinamos ao nível do mestrado, a pesquisa preliminar desenvolvida na graduação, focando, no entanto, o

⁷ E que se declarava absolutamente contrário ao positivismo, realismo e ao naturalismo, ao intelectualismo, ao objetivismo e a rigidez formalista do parnasianismo, por exemplo, além de enunciar a “*décrépitude sénile*” da escola anterior, no caso, o Romantismo. Moréas, Jean. *Le Symbolisme. Le Figaro*, le samedi 18 septembre 1886, Supplément littéraire, p.1-2.

universo intelectual e político em sua vinculação com as questões fundamentais daquele contexto, no caso, as já mencionadas questões de fronteiras e identitária, nos inserimos ainda mais profundamente no mundo literário em geral e na esfera do movimento Simbolista em específico. Entramos em contato com obras raras, em suas primeiras edições, que em alguns casos não passavam de vinte exemplares lançados; com o contexto mais abrangente apresentado nos jornais e revistas que circulavam na capital paranaense e que, em contraste com as notícias mais mundanas da política local, eram recheados por poemas de autores locais, alguns mais conhecidos, outros apenas ocasionais.

No entanto, o interesse em pesquisar e refletir sobre a eclosão e relativo sucesso do movimento Simbolista no Paraná deu lugar a um interesse mais abrangente de compreender o seu desenvolvimento em um nível nacional e, posteriormente, ainda mais amplo, da relação que se estabelecia entre seu desenvolvimento *aqui* e sua origem e desenvolvimento *lá*, nos chamados “países centrais” da produção cultural. Nesse sentido, o estudo das *mobilidades e cruzamentos culturais* seria o foco.

A primeira intenção deu lugar à segunda por já se ter pesquisado em outro momento e lugar tal questão ⁸, da mesma forma que pesquisas de caráter mais biográfico, ou específico ⁹, já tenham sido executadas e, portanto, tenham lançado luz sobre um abrangente horizonte de problemas possíveis. A segunda deu lugar à terceira, por notarmos que apresentava uma maior abrangência e um problema mais significativo para as carências de pesquisa sobre o tema e – para nós – mais interessante. Temos que “*os interesses constitutivos do pensamento histórico como carências interpretadas de orientação no tempo não são questões internas próprias à ciência da história*” ¹⁰, mas fazem parte de um processo de autorreflexão de todo pesquisador que “*se reconhece reflexivamente nos objetos de seu conhecimento*” ¹¹, nos objetos de seu estudo. Sendo assim, tais carências operam como a legitimação necessária, sob a forma de uma justificativa, a uma determinada pesquisa. Em outros termos, chamamos, ainda na dissertação de mestrado, a prerrogativa na qual o pesquisador precisa situar-se (sob diversos aspectos que vão do metodológico ao teórico-

⁸ Maria Tarcisa Silva Bega já pesquisara a primeira geração de escritores paranaenses. Ver: Bega, Maria Tarcisa Silva. *Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e a construção de identidade regional*. Tese de doutorado em Sociologia. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

⁹ Entre estudos mais aprofundados e artigos que lançam uma luz rápida sobre o tema, ver: Vicente, Natália Simões de. *O satanismo na obra de Júlio Pernet*. Dissertação de mestrado em Letras. Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2004; Carollo, Cassiana. In: Pernet, Emiliano. *Ilusão e outros poemas*. Curitiba: Gráfica Litero-Técnica, 1996.

¹⁰ Rüsen, Jörn. *Razão histórica. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, p.35.

¹¹ *Ibidem*, p. 25.

conceitual, do temático ao contextual, etc.) e refletir sobre o lugar que ocupa, de uma “*identidade do pesquisador*”.

Mesmo que as intenções daquela oportunidade tivessem se referido a uma forma ligeira de expressão (motivadas por um mote poético que enfatizava *identidades e fronteiras*) da noção de uma “escrita sobre si mesmo” (enquanto estudante, pesquisador, escritor da história e em constante formação ¹²), tínhamos o intuito de demonstrar que isso somente colaborava para o processo global de relatar os resultados da pesquisa sob a forma historiográfica, na medida em que propunha, por meio de um processo de escrita, um desafio organizativo, sintetizador, criativo.

Porém, com o desenvolvimento da pesquisa e das leituras, uma nova reordenação do trabalho surgiu e um problema – por nós – considerado mais relevante (e factível) foi posto em primeiro plano: compreender em que medida Baudelaire, o movimento Simbolista e a modernidade francesa, contribuíram para o surgimento da figura do intelectual no fim do século, durante o Caso Dreyfus ¹³.

Além da relevância, que compreendemos existir em uma pesquisa tal qual como expomos, exatamente pelo fato de lançar luz sobre um problema novo, na extração da temática apresentada, nosso interesse por Baudelaire e pelo Simbolismo referencia-se também, em um nível mais superficial, no simples prazer pela leitura de textos literários, em uma tentativa de unir dois focos de nossa estima, o estudo da literatura e da história. Em um nível mais profundo e difuso, a razão encerra-se não só na intenção de compreender a evolução de uma visão de mundo que se foca no subjetivo, em um tempo no qual a objetividade (e a racionalidade) era a forma dominante, mas também na curiosidade de entender por que houvera essa “resposta” subjetivista do Simbolismo. Da mesma forma, aspiramos entender como um movimento literário constitui-se a partir de (ou como constituinte de) uma visão de mundo, diametralmente diferente, da visão de mundo dominante, da ciência, da objetividade, da modernidade. Por que o simbolismo se contrapunha em todos (em todos?) os aspectos a essa ordenação do mundo?

Por fim, haja vista que nossos interesses no passado sem dúvida são o coro de carências do presente e de projetos para o futuro, compreender os efeitos, a sobrevivência, a reverberação, os resquícios dessa mentalidade do Simbolismo, assim como as vicissitudes do movimento estético-literário, de sua visão de mundo, são um tópico à parte nessa pesquisa.

¹² Ver: *Ibidem*, p. 38-51.

¹³ Escândalo político que ocorreu na França ao final do século XIX e que envolveu figuras notórias como Émile Zola e Anatole France, o próprio presidente francês Félix Faure, entre vários outros nomes. O motivo do *affaire* foi o processo fraudulento que resultou na condenação de Alfred Dreyfus por alta traição.

Não pretendemos aqui expor uma reflexão sobre nossas experiências de interpretação do tempo, tampouco tratar de nossa consciência histórica ¹⁴, mas procurar, naquilo que mais ou menos sempre se fez e se exigiu, no âmbito das pesquisas históricas (de corte acadêmico, logicamente), apresentar justificativas para esse nosso trabalho, mais ou menos em consonância com o que Jörn Rüsen estipula: “*seja de que modo que a consciência histórica penetre no passado [...], o impulso para esse retorno, para esse resgate do passado, para essa dimensão de profundidade e para o itinerário dos arquivos é sempre dado pelas experiências do tempo presente*”. ¹⁵

Certamente que um processo de pesquisa se dá com base em acidentadas e diferentes escolhas, tão divergentes e provenientes do acaso que acabam por transformar fundamentalmente e gradualmente qualquer projeto de pesquisa. E nesse movimento, de “escolher”, o pesquisador precisa em um primeiro momento definir sob qual instância da realidade ele irá se debruçar, qual enquadramento analítico ele dará para essa fração da realidade e qual é a questão que ele tem interesse em resolver. Para o historiador, essa primeira escolha é de ordem temática, mas principalmente de identificação com um determinado campo de produção historiográfico e do desenvolvimento de questões pertinentes a esse seu lugar de interesses. No nosso caso, o campo é o da história cultural, a especialidade é a da história intelectual e o tema é a relação estabelecida entre Baudelaire, o movimento Simbolista e a modernidade, como precursores na emergência do intelectual; ou em termos mais objetivos, as afinidades entre a prática crítica baudelairiana e do movimento simbolista francês e a prática do intelectual *fin-de-siècle*.

Dito isso, podemos determinar que, *lato sensu*, nosso interesse para esta pesquisa localiza-se na prática crítica baudelairiana e do chamado “movimento simbolista”, como o protótipo da prática intelectual *avant-la-lettre*. A geração simbolista é tomada, em sua relação ambivalente com a modernidade (ao mesmo tempo em que são críticos do acirramento da modernidade, também a reforçam), como *locus* do desenvolvimento da prática intelectual e anti-intelectual *fin-de-siècle*; e a modernidade é tomada como a base para a emergência da figura do intelectual, ou em outros termos, a prática do intelectual é fruto da modernidade e as mutações que essa prática sofre (os vários paradigmas intelectuais) estão diretamente relacionadas com o acirramento das linhas de força que caracterizam a modernidade (de uma parte: a vida urbana, a industrialização, o capitalismo, a burocratização, a consolidação do

¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 54: “são as situações genéricas e elementares da vida prática dos homens (experiências e interpretações do tempo) que constituem o que conhecemos como consciência histórica”.

¹⁵ *Ibidem*, p. 63.

Estado-nação, etc.; de outra: a racionalidade, a secularização, a separação entre mundo público e privado, etc.).

II

Dessa forma, delimitamos espacial e temporalmente nosso olhar para os lugares onde o fenômeno “movimento simbolista” e a emergência do intelectual se desenvolvem, desde a Paris de meados do século XIX até a virada do século, ou seja, a França sob o Segundo Império e a Terceira República, entre 1850 e 1900, destacando a publicação e polêmica envolvendo as *Flores do Mal* de Baudelaire e o desenrolar do Caso Dreyfus.

Essa opção por balizas menos justas é motivada pelo caráter complexo e, em certo sentido, não-delimitável do fenômeno cultural.

III

Tomando outra direção e tratando mais especificamente os sistemas de pensamento e a esfera das ideias e visões de mundo, as sucessivas crises que confrontavam os polos de orientação do homem, no que tange sua relação com o mundo e consigo mesmo ¹⁶, diga-se subjetividade *versus* objetividade, aliado a toda uma gama de gradações que as mixavam em uma tentativa de encontrar um ponto médio, mesmo que tenham sua incerta origem, ao menos no mundo ocidental, apontada para a Grécia antiga, teve um dos seus episódios mais importantes (ao menos no que tange a esfera das artes, ou da estética, tratando mais genericamente) no confronto que se travou na França entre duas formas do fazer artístico. “Duas formas” que, apesar da dicotomização arbitrária aqui proposta, na verdade encarnavam, cada uma a sua maneira (ou sob diferentes maneiras), os dois polos antes mencionados. Cada um desses polos propõe uma determinada “orientação” para o homem em seu trato consigo mesmo e para com as coisas do mundo e, nesse sentido, também orientavam a conduta de artistas, poetas, literatos, tanto do Romantismo e do Simbolismo, de um lado, como das correntes realistas, naturalistas e parnasianas, de outro.

Ocorre que um desses polos assentou raízes mais profundas, difusas e abrangentes não só no campo das artes, expandindo-se também para a área das ciências e da técnica, na política e na economia. Um dos desdobramentos, dentro de um vasto horizonte de

¹⁶ Ou, em outras palavras, as formas que a ação humana toma quando foca a obtenção do conhecimento. Segundo Johannes Hessen, podem-se organizar essas formas da ação humana, no que tange a obtenção do conhecimento, em sete caminhos principais: o dogmatismo, o ceticismo, o objetivismo, o subjetivismo, o relativismo, o pragmatismo e o criticismo. Cf. Hessen, Johannes, *Teoria do Conhecimento*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

possibilidades, desse predomínio da objetividade foi, além de uma atitude cada vez mais pragmática e utilitária, uma forte tendência ao individualismo ante o coletivo, ao claro e compreensível ante o obscuro e misterioso.

Além disso, as mutações pelas quais a França passava e que foram canalizadas pela prática crítica e poética baudelairiana e simbolista, principalmente na segunda metade do século XIX, forneceram o “terreno” propício à reflexão, à crítica, à especulação, ao trabalho intelectual, à compressão do mundo e dos seus fenômenos através não somente pelo emprego da razão, mas também por meio da poesia, da arte e da filosofia.

Assim sendo, trabalhamos a partir da hipótese de que Baudelaire forneceu, já em meados do século XIX, um protótipo para a prática intelectual *fin-de-siècle* que emergiu no *affaire* Dreyfus, a partir de sua conduta hipercrítica em relação às mutações do seu mundo e seu quadro de relações pessoais (Hugo, Balzac, Sainte-Beuve, etc.). Em continuidade, a Geração Simbolista posterior, ao mesmo tempo em que renovou e desenvolveu esse protótipo, também caminhou para o outro lado, o da anti-intelectualidade (enclausuramento na “torre de marfim”).

IV

Ao fim deste trabalho, esperamos responder as seguintes indagações: em que sentido o movimento simbolista francês formou, ao longo de sua trajetória histórica, uma ideia de identidade estético-literária; como se deu a dinâmica/mecânica da circulação das ideias no interior do movimento francês; por fim, de que forma a prática crítica de Baudelaire e das principais expressões do movimento Simbolista, relacionando-se com as mutações provenientes da modernização e da modernidade, forneceu um protótipo para a prática intelectual (e anti-intelectual) do fim do século.

V

Cabe advertir, também, que, em nossos usos e abusos de determinados conceitos, e de diferentes autores, e dos mais variados campos de produção de conhecimento, operamos e enfatizamos muito mais seu potencial heurístico, ou seja, de suscitar indagações, ideias, respostas, do que propriamente por seu uso “ao pé da letra”, tal qual na origem. Da mesma forma, a presença deste ou daquele nome, ou referência, não reflete nossa adesão à teoria ou à visão de mundo de tal ou qual autor. Objetivamos manter uma relação, para com tais ideias e autores, de convivência independente, sem submissão ou respeito aos limites e imperativos de tal ou qual rede epistemológica.

Com relação à ideia de “fonte” de pesquisa, embora reflita apenas um preciosismo terminológico, optamos pelo uso providencial de “fonte” entre aspas como forma de ilustrar nosso descontentamento com as formas de emprego deste termo. O uso do termo fonte é, assim, aqui “autorizado” pelo seu emprego tradicional na pesquisa histórica.

Outra advertência, diz respeito às traduções utilizadas neste texto: sempre que forem de autoria diversa serão mencionadas em nota, caso contrário são traduções livres de próprio punho. Notadamente, em vários momentos preferimos utilizar traduções já publicadas.

Com relação às notas de rodapé, foi impossível reduzi-las sem prejuízo da qualidade e quantidade vastíssima de referências ao dispor do pesquisador.

PROPOSTA TEÓRICO-CONCEITUAL

Acreditamos que uma exposição de pesquisa deve perpassar, preliminarmente e mesmo que de maneira genérica, uma “declaração de intenções”, ou um posicionamento do pesquisador, de modo que aqueles que a abordarem possam partir de uma superfície mínima de informações que lhe permitam gerar sentidos para a narrativa que coadunem com aquilo que o autor intentava ou, ao menos, restringir ao máximo possível as leituras díspares.

Devido a isso, promovemos aqui uma apresentação inicial de algumas premissas e conceitos gerais, caros ao pesquisador e que fornecem um filtro a esta leitura, e que serão mais bem tratadas ao longo dos capítulos que seguem.

Com relação aos conceitos principais e gerais, fornecedores do filtro, ou do olhar do pesquisador, mencionamos e discurremos a seguir sobre nossa concepção não só de história, como de cultura, de sujeito, de intelectual/intelectualidade, de poesia/poética e de arte.

Sobre história e história intelectual

Em primeiro lugar, este trabalho se insere no âmbito, amplo, dos estudos de história sociocultural, na medida em que não só privilegia a formação e vicissitudes de um fenômeno cultural específico, mas também as fundações sociais que apoiam tal fenômeno. Em outros termos, ao mesmo tempo em que se tem em vista a ocorrência e o desenvolvimento histórico do movimento simbolista (tal qual Baudelaire), também se procura ancorá-lo nos sujeitos que permitiram sua existência e que, de fato, tornaram-no algo encarnado no mundo. Como iremos pormenorizar em seguida, a própria noção de “cultura” traz consigo a condição *sine qua non* de suas fundamentações sociais.

Se, nos termos de uma fenomenologia dos processos culturais, podemos orientar nosso foco para o “como” da formação do fenômeno cultural, além de suas vicissitudes, transformações e reverberações posteriores, também podemos, já no esteio da chancela “social”, focalizar não somente as biografias e trajetórias de cada um desses sujeitos, mas também a inserção e imersão destes nos variados grupos e espaços sociais a que cada um se vinculou, mas também os graus de afinidade entre estes sujeitos e de participação nesses diferentes espaços, etc.

Circunscrevendo mais nosso âmbito de verificação, poderíamos dizer que efetuamos aqui um estudo sobre a dinâmica da cultura ¹⁷, de tal forma que noções como as de produção, circulação, interação, apropriação, transmissão, bricolagem, hibridização, entre outras, revelam não somente o caráter móbil, interativo, adaptativo e transformativo da cultura, sob o qual operamos, mas também a ênfase nas práticas que promovem esse movimento no seio cultural, e a importância que o foco nas ideias, modelos, visões de mundo, recebem aqui.

Por fim, e afinando esse posicionamento de competência para este trabalho, executamos com maior especificidade um estudo de história intelectual, uma vez que nos debruçamos sobre sujeitos que tomaram uma posição de protagonismo intelectual nas questões que os afligiam e que afetavam seu espaço de atuação.

Enfim, esperamos que, pela gradação de espaços aos quais este trabalho vincula-se, tornar-se-ão mais claras certas escolhas – ou premissas –, além dos posicionamentos conceituais e teórico-metodológicos que iremos descrever, em pormenor, nesta introdução, mas também ao longo da narrativa, tão logo as exigências assim o demandem.

Em um sentido universal, pensamos a história, tal como Paul Veyne, como uma “ciência das diferenças” ¹⁸. E são as práticas que realizam as diferenças históricas (“as práticas são o que fazem as pessoas” ¹⁹).

No entanto, em um sentido mais específico, próprio desta abordagem, a história intelectual nos fornece as ferramentas necessárias para a análise de nosso objeto.

[...] a história intelectual se afirmou como uma área de pesquisa das ciências humanas, tendo por ambição principal elucidar a formação, a produção, a circulação e a recepção das ideias e dos conhecimentos. Apreender tanto as ferramentas de análise como os mecanismos de transposições intelectuais constitui, por consequência, seu objeto de estudo. ²⁰

¹⁷ Acerca do campo de estudos, cujo foco é o das “transferências culturais”, sugerimos o artigo de Helenice Rodrigues, que fornece não só uma retrospectiva sobre o uso da ideia de “transferência cultural”, mas também um olhar panorâmico sobre os progressos de tal campo de estudos, principalmente no que se refere ao seus métodos e procedimentos de análise. Ver: Rodrigues, Helenice. Transferência de saberes: modalidades e possibilidades. História: Questões & Debates, Curitiba, Editora UFPR, n. 53, p. 203-225, jul./dez. 2010, p.204-5.

¹⁸ Veyne, Paul. O inventário das diferenças: história e sociologia. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.19-20.

¹⁹ Veyne, Paul. Foucault révolutionne l’histoire. Paris: Seuil, 1978, p.355.

²⁰ Rodrigues, Helenice. Apresentação. História: Questões & Debates, Curitiba, Editora UFPR, n. 53, jul./dez. 2010, p.01.

Na medida em que temos à mesa, senão “*obras de pensamento*”, certamente a obra de pensamento de pelo menos um autor: Baudelaire, “*matéria-prima*”²¹ da história que pretendemos fornecer uma explicação aceitável.

*O historiador procura localizar e interpretar temporalmente o artefato num campo em que se intersectam duas linhas. Uma linha é vertical, ou diacrônica, pela qual ele estabelece a relação de um texto ou de um sistema de pensamento com manifestações anteriores no mesmo ramo de atividade cultural (pintura, política etc.). A outra é horizontal, ou sincrônica; através dela, determina a relação do conteúdo do objeto intelectual com o que vai surgindo ao mesmo tempo noutros ramos ou aspectos da cultura.*²²

Sobre cultura

Acerca da noção de “cultura”, em primeiro lugar queremos expor, a despeito da obviedade, a ênfase de que mencionar o caráter social que fundamenta qualquer reflexão de ordem cultural resulta em redundância, uma vez que a cultura é própria da ação de sujeitos. A partir daqui, subentende-se que ao abordarmos questões que, arbitrariamente e por necessidades metodológicas, marcamos sobre a chancela de “culturais”, temos em mente as bases sociais que as fornecem corpo e que são pré-condições de sua existência.

Chamaremos de “elementos” da cultura, não só as ideias (ou representações), mas também os sistemas de pensamento compostos por um conjunto variável e intrincado de ideias, como também os padrões de comportamento e de práticas e, talvez, os próprios modelos cognitivos. Eventualmente, iremos nos referir a esses como mentefatos (ideias individuais e sistemas) e sociofatos (modelos de comportamento e de práticas, ou atitudes). Além de mentefatos e sociofatos, podemos elencar como elementos da cultura, também os artefatos, que caracterizamos como sendo não somente os objetos concretos tais como os utensílios e ferramentas, mas principalmente, para os propósitos deste trabalho, os textos. Entretanto, interessam-nos os textos.

Encarnadas em um sujeito específico, mentefatos e sociofatos concatenam-se em um quadro referencial (com relação externa – às coisas do mundo – e interna – às coisas do próprio quadro) e fornecem os filtros necessários à originalidade da autoria, como da mesma forma produzem uma rede de confecção de sentidos. De certa forma, todo sujeito socialmente

²¹ Ver: Lopes, Marcos Antônio. *Grandes nomes da História Intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003, p.10.

²² Carl Schorske citado por: Silva, Helenice Rodrigues. A história intelectual em questão. In: Lopes, Marcos Antônio. *Grandes nomes da História Intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003, p.15.

operante é um autor, em termos culturais, pois produtor e veículo da circulação de mentefatos e sociofatos. Há de se assinalar, também, que alguns sujeitos são mais produtores do que transportadores, ou vice-versa.

Entre outros, um dos aspectos fundamentais da cultura sobre o qual queremos chamar a atenção é a sua já mencionada identidade móbil, e, por conseguinte, interativa, adaptativa e transformativa. Embora os elementos componentes de uma cultura possuam raízes contextuais, que fornecem chaves de confecção de sentido, esses elementos são tão facilmente deslocáveis que o seu transplante torna-se uma característica do campo cultural. “Raízes”, aqui mencionadas, são sempre produto do filtro único da autoria, ou, em outros termos, reflexo do fator criativo presente em cada sujeito.

Uma vez deslocado, consequentemente posto em movimento e extraído de seus fundamentos originais, um elemento cultural passa a integrar imediatamente (pois os elementos culturais estão diretamente relacionados à existência de sujeitos, seus portadores) outra rede de sentido, distinta para cada uma de suas apropriações. Se fosse possível, a mensuração de um “grau de ressignificação” passaria por uma análise da “distância” entre as redes de sentido dispostas à apropriação, ou em outros termos, por um mapeamento dos filtros presentes em cada apropriação. Tão “distante” do contexto de produção original, por não compartilhar ideias ou sistemas de representações em comum, por distanciar-se espacial e temporalmente da autoria, logo uma apropriação de ressignificação mais abrangente. “Ressignificação”, portanto, está diretamente relacionada com “descontextualização”²³.

No entanto, poderíamos mesmo fazer uma gradação da “facilidade de deslocamento” de uma ideia, ao apontar que quanto mais específica, mais difícil o seu transplante, pois maior e mais complexa a nervura de suas raízes. Quanto maior sua especificidade, portanto, maior é o trabalho de rearranjar (ou ressignificar) cada uma das raízes extirpadas.

Por consequência dessa mobilidade e de seu grau de especificidade, um elemento da cultura se presta a maiores ou menores capacidades de interação, adaptação e transformação com relação a diferentes redes de sentido. Ou seja, elementos da cultura possuem uma predisposição à interação, adaptação e transformação, tão fácil seja sua ressignificação, tão forte seja sua demanda, tão disposto ao trabalho de ressignificar esteja o sujeito operador da apropriação.

²³ Bourdieu, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. Actes de la recherche en sciences sociales, n° 145, 5/ 2002, p. 3-8.

PROPOSTA METODOLÓGICA

Em termos metodológicos, ponderamos a execução deste trabalho sob o seguinte prisma: em primeiro lugar, pensamos uma abordagem analítica, de ordem mais teórico-conceitual, no qual se imbricam premissas e concepções do pesquisador e conceitos operacionais a essa pesquisa; em segundo lugar, uma metodologia própria à abordagem do corpo de dados proveniente das variadas “fontes”, aqui utilizadas; por fim, em terceiro, um procedimento de síntese, responsável por dar cabo narrativo aos resultados obtidos.

Sobre “fontes”, sua abordagem e tipologia

Algumas prerrogativas fazem parte do trabalho do historiador, de forma que oferecem o fator gerador de identidade para esse trabalho; uma delas, nas palavras de Jörn Rüsen, são “os métodos da pesquisa empírica [que] constituem o terceiro fator dos fundamentos da ciência da história” ²⁴ (de um total de cinco fatores que perfazem o que ele chama de “matriz disciplinar” ²⁵).

Nesse sentido, temos em mente que, cada vez mais, ante as críticas para com as abordagens que se utilizam de *modus operandi* desencarnados de seus *opus operatum* (ou o contrário) ²⁶, a necessidade de se refletir sobre “método”, em uma proposta que leve em consideração o contexto específico de cada pesquisa, tem tomado vulto em investigações mais recentes que, ao elaborar métodos próprios na abordagem das “fontes”, na síntese e na análise, na investigação e seleção bibliográficas, promovem uma maior liberdade e maleabilidade para a pesquisa, assim como um espaço para o fazer criativo e, portanto, original. Em outros termos, é a abdicação dos antigos e tão usuais “argumentos de autoridade”, assim como a insubordinação ante a regra, tornada quase inconsciente, que se resume na pergunta, tão comumente feita: “qual *vai ser* o referencial teórico?”, e que exige do interlocutor uma resposta que contenha ao menos dois ou três nomes “de peso” e amplamente conhecidos (que de tempos em tempos são substituídos por outros, ao sabor da moda). “Regra” que praticamente pressupõe que as teorias são forjadas antes mesmo das pesquisas empíricas, ou

²⁴ Rüsen, Jörn, *op.cit.*, p. 33.

²⁵ Objeto da teoria da história, os fundamentos e princípios da ciência da história são descritos como “matriz disciplinar”, cuja inspiração fora retirada por Rüsen de Thomas Kuhn e sua ideia de paradigma. Cf. *Ibidem*, p. 29.

²⁶ Cf. Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977; Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Précédée de trois études d'ethnologie kabyle. Genebra: Droz, 1972 (Reimpressão: Paris: Points-Seuil, 2000).

melhor, antes de qualquer contato com a realidade empírica da pesquisa. Entendemos que o pesquisador não é onisciente com relação ao seu objeto de trabalho e que toda teoria se desenvolve ao longo do trabalho de pesquisa, em seu devir, e apresenta-se, de início, ainda que de forma grosseira e preliminar, na sua resultante forma historiográfica. Qualquer que seja a teoria contida nessa resultante, ela tende, com um desenvolvimento posterior e insaciável, pois jamais há de ser finalizada, a se refinar e a se tornar cada vez mais completa e significativa para o campo em que ela se localiza e ancora.

As obras ²⁷ dos sujeitos mencionados neste trabalho formam o primeiro agrupamento, e que podem ser desdobrados em obra literária, cuja ficcionalidade é presente (poesia e prosa), e obra crítica e ensaística, sem intenções ficcionais evidentes (crítica de arte, literária e cultural, ensaios filosóficos e históricos, além de traduções, prefácios e apresentações de outros autores). Para este, os principais problemas metodológicos consistem na forma específica que assume a abordagem de fontes literárias e, principalmente, os problemas no uso da poesia como fonte.

Um segundo grupo, constituído pelo que chamamos “documentos de intimidade”, é composto por memórias, diários e correspondências. Afastando-se da esfera da autoria principal, a fortuna crítica e a historiografia literária formam o terceiro grupo, que pode ser composto pela escrita contemporânea às publicações e a crítica posterior, assim como pode ser separado em crítica favorável e crítica de oposição. Um quarto grupo, configura-se no conjunto de biografias e coleções, tais como coletâneas documentais, compilações, memoriais, ou então, para alguns casos, as organizações sob a forma de “obras completas”. Jornais e revistas, comuns àquele momento, formam um quinto agrupamento das fontes. Por fim, o que chamamos “revisão bibliográfica” (teses, ensaios e livros variados sobre o assunto) forma o último grupo nesta tipologia dos vestígios deste trabalho de pesquisa. Todos estes fornecem a possibilidade de uma triangulação entre as diferentes informações encontradas, ou uma “acareação” dos vestígios.

Como já havíamos mencionado, um primeiro problema, no que tange à abordagem das fontes, diz respeito a uma metodologia específica de enfoque, primeiro, do texto literário, ou seja, de uma narrativa com intenções ficcionais; e, em segundo, da especificidade do texto poético moderno.

²⁷ E por “obra” compreendemos o conjunto dos trabalhos públicos (publicados em vida ou com intenção de publicação, eventualmente publicados postumamente) produzidos por um autor, em contraposição aos documentos de intimidade, produzidos sem vista à publicidade.

Com relação à poesia moderna, em primeiro lugar vale enunciar algumas de suas características, que a tornam um corpo vestigial importante para a abordagem histórica. Uma vez que a lírica moderna, nas palavras de Hugo Friedrich, objetiva ser dissonante e intencionalmente obscura, passando ao largo de qualquer busca por sentido, de qualquer obrigação de coerência cognitiva, um primeiro problema decorre de sua própria compreensão por parte do leitor. Em segundo lugar, mencionamos o caráter pouco habitual, ao menos na pesquisa histórica, no uso de fontes poéticas, portanto sem exemplos metodológicos de que pudéssemos nos aproveitar.

Assim, como abordar um texto poético moderno, se essa “obscuridade” e, mesmo, essa “incoerência”, a caracterizam? Acreditamos que a poesia moderna constitui-se em artefatos culturais e, portanto, representativos de momentos e lugares específicos. Cabe ao pesquisador encontrar a melhor forma de perscrutar tais artefatos, evidenciando os vestígios e indícios que porventura estes possam lhe oferecer. Uma abordagem, a mais genérica, enfatizaria a extração de um *ethos* geral, numa leitura também muito geral. Primeiro, tendo a unidade poética (poema) como foco. Recuando o foco, teríamos o conjunto da obra onde se encontra o poema (livro, revista). Em um terceiro tempo, o conjunto da obra do autor, de sua biografia e trajetória, da relação com o contexto específico de onde a obra foi produzida. O procedimento seria o de promover uma triangulação, tomando as fontes poéticas como acessórias, junto com os demais vestígios e indícios.

Outra possibilidade, talvez paralelamente à anterior, mas mais específica, sublinharia o conteúdo semântico da unidade poética, assim como, se fosse possível estabelecer, os eventuais destinatários da mensagem contida no poema. Da mesma forma, ressaltar as possíveis inferências com o mundo externo ao mundo do poema, aliado a uma varredura do universo mental do autor, contribuiriam para extrair sentidos para o poema moderno e realocá-lo no seu lugar de artefato histórico.

Para o que chamamos “documentos de intimidade”, abordamo-los com o interesse de adentrar no universo mental do autor e, talvez, da época, mas também de buscar pistas e informações que garantam nossas interpretações sobre os vestígios e indícios. As correspondências fornecem, nesse sentido, uma das mais importantes contribuições.

No que tange à fortuna crítica e à historiografia literária, pretendemos explorar tanto aquelas publicadas por autores franceses contemporâneos ao movimento, como Ferdinand Brunetière, mas também de algumas publicações posteriores, como as de Marcel Proust e Walter Benjamin. Essa separação, que retira a fortuna crítica do conjunto de textos sobre/do Simbolismo, também responde a uma mera intenção de categorização para fins

metodológicos e se referencia na intenção de compreender como a crítica colaborou para a formação de uma imagem e identidade do movimento simbolista.

Jornais e revistas compõe uma importante fonte de indícios e vestígios para esta pesquisa. Na França, as revistas literárias, o exercício jornalístico, o grande número de editoras de variadas feições, de longa data configurara-se como um aspecto cultural, difundido não só na desenvolvida Paris, mas também em várias cidades menores. O jornalismo do Caso Dreyfus, por exemplo, foi extremamente produtivo.

Quando falamos de obras lançadas separadamente, em contraste com o que se publicara convencionalmente em jornais e revistas, sob as diversas formas de um livro, estamos apenas categorizando para fins metodológicos, muito embora existam diferenças cruciais entre a natureza de ambos os suportes mencionados. No caso do formato livro, podemos refletir sobre a abrangência de sua circulação, sobre a tiragem, sob o universo de leitores, sob a forma de sua escrita e a relação que se estabelece com seu destinatário, etc. Da mesma forma que nos textos publicados nos jornais e revistas, a divisão entre narrativa ficcional e não-ficcional aqui será oportuna, uma vez que sob a forma do livro, também teremos ampla gama de tipos: coletâneas, romances, livros de poesia, compilações, textos científicos e filosóficos, etc.

Das diversas narrativas sobre tais questões, apenas parte delas foram utilizadas como “fontes”, devido ao natural problema de “executabilidade” da pesquisa. Destarte, a triagem apreciou dois aspectos: relevância para com a reflexão sobre a relação entre Baudelaire e o Simbolismo para com o advento do intelectual; e para com a compreensão não só de um *ethos* do período, mas do próprio contexto histórico.

Nas narrativas *escolhidas* procurou-se, metodologicamente, abordá-las por meio de uma “leitura intensiva” que enfatizou diferentes enunciados, tais como: tradução, rearticulação, os aspectos místicos e espiritualistas, o satanismo, a musicalização, a noção de poesia-total ou poesia-pura, entre diversos outros a serem incluídos. Dentro dessas categorias de análise, dividem-se as narrativas/notícias por temas específicos e gerais.

ORGANIZAÇÃO DA TESE

Organizamos este trabalho – e esta organização reflete a forma como pensamos nosso objeto – em torno de cinco capítulos.

Nos dois primeiros, procuramos desenvolver uma explicação para o que chamamos “formação”, ou ainda “ocorrência”, do fenômeno cultural ²⁸. Aqui, nos debruçamos, não só sobre a trajetória do protagonista principal desse momento formativo, Charles Baudelaire (e a figura do poeta é onipresente neste trabalho), mas também buscamos construir um quadro de influências, de um *ethos* do momento, dos aportes históricos e biográficos, que propiciaram a possibilidade do simbolismo em um momento anterior ao “movimento”, propriamente dito. Nesse sentido, é a própria identidade do fenômeno cultural que procuramos expor.

O problema que circunscreve essa primeira parte, portanto, diz respeito a um questionamento de como se dá a formação (ou constituição, ou origem, ou, então, a possibilidade de sua existência) do fenômeno cultural, da construção, no devir, de sua identidade. Nossos objetivos foram cumpridos se, ao final dessa parte, demonstrarmos o processo de formação e construção dessa identidade, a relação entre o *ethos*, as influências diversas, o contexto histórico e pessoal de Baudelaire, na afirmação do fenômeno cultural.

No capítulo primeiro, *No século de Baudelaire*, o objetivo é o de proporcionar não só um *background* contextual que nos permita desenvolver as reflexões subsequentes sem precisar recorrer a constantes digressões explicativas, mas também, ao mesmo tempo, fornecer uma visão panorâmica das ancoragens baudelairianas em relação ao seu contexto pessoal e histórico. Com relação a esse último, adotamos como base para a reflexão posterior sobre a identidade do fenômeno cultural e sua relação com o *locus* de sua formação.

A seguir, no segundo capítulo, *O lugar nodal do simbolismo em Baudelaire*, intentamos articular toda uma nervura de influências e adesões conceituais, de ideias, de sistemas de pensamento, que acabaram por se encontrar em Baudelaire e sua obra, principalmente, em suas *Flores do Mal*. Nesse sentido, tomamos a obra de Baudelaire, mas

²⁸ Tomamos esta expressão “formação” em um sentido muito específico: como uma baliza, um “nó” original, de onde parte uma história, propriamente dita, para o fenômeno cultural que irá se desenvolver no momento posterior. Chamamos a atenção para nossa consciência da arbitrariedade que essa acepção pode produzir, uma vez que definir um momento específico para a origem de um fenômeno é, por demais, problemática e, por sua complexidade, próxima da impossibilidade de sua execução. No entanto, e com essa ressalva, insistimos em seu uso meramente como expressão de “demarcação”, de “apontamento”, de “focalização”, para um determinado lugar (o espaço que Baudelaire ocupa, sua trajetória) e tempo (a produção e publicação, principalmente, de suas *Flores do Mal*).

principalmente as *Flores do Mal*, como um nó principal da confluência de variadas linhas de força de influência, como um lugar para onde estas convergem.

Num segundo momento, quando a influência baudelaireana se espalha a inúmeros sujeitos do campo artístico-literário parisiense e que acabam por constituir um “movimento” no sentido estrito do termo, procuramos expor nossa compreensão do que chamamos uma “vazão contextualizada” do fenômeno cultural original. Uma vez lançada sua obra principal, as *Flores do Mal*, e mesmo seus poemas, crítica e ensaios publicados de forma esparsa, Charles Baudelaire começou a se tornar um protagonista do campo artístico-literário parisiense, influenciando a geração subsequente à sua. Da mesma forma, a ampla rede de afinidades, contatos e relações, estabelecida por Baudelaire também colabora para essa perpetuação – ou reverberação – de alguns dos seus princípios poéticos, ou estéticos de um modo geral.

No terceiro capítulo, *Simbolismo em cena e a cena do simbolismo*, abordamos as diferentes gerações de simbolistas e as diferenças entre cada um deles, ao menos, entre os principais nomes nesse espaço. Buscamos cartografar, aqui, os quadros de relações, os círculos sociais, as amizades e relações profissionais. Do mesmo modo, trabalhamos a função da crítica e da história da literatura, desenvolvida contemporaneamente ao desenvolvimento do movimento simbolista, para a definição e existência posterior do fenômeno cultural.

Em *A identidade, o lugar e o papel do poeta-crítico e da poesia simbolista*, quarto capítulo, o interesse recai em reconstruir o lugar do poeta e da poesia naquele cenário, estabelecendo a sua possível posição de protagonismo intelectual, àquela altura, ao mesmo tempo em que inicia o processo de sua marginalização. Apresentamos os princípios estéticos e filosóficos, os conceitos, presentes nos principais nomes do movimento simbolista, ou mesmo em Baudelaire. Propomos, ainda, a caracterização do simbolismo como movimento estético-literário com caráter único e dotado de uma identidade específica. Dissertamos sobre as características que, acreditamos, definem o que ficou conhecido como “simbolismo” na literatura e nas artes, de um modo geral. Também pretendemos caracterizar a figura do poeta como crítico do seu tempo, não somente crítico de seu campo específico, mas crítico abrangente, da própria cultura e sociedade. Assumimos o poeta-crítico como precursor do intelectual *dreyfusard*.

No último e quinto capítulo, *A emergência do intelectual dreyfusard*, reconstruímos, mesmo que sinteticamente, o grande acontecimento Caso Dreyfus e o relacionaremos com a emergência da figura do intelectual *dreyfusard* e do campo intelectual. Também apontaremos a importância do *J'accuse* de Zola, como monumento que marca o

aparecimento do intelectual. Além de apontarmos possíveis relações entre as figuras do poeta/crítico e do intelectual.

Você vê, minha querida mãe, que é um estado do espírito muito sério para um homem cuja profissão é produzir e vestir-se de ficções.

Baudelaire, carta à Caroline Aupick.

Je ne serais pas fâché que tu les lusses, quand tu auras Le Temps. Je doute fort que tu les comprennes tout à fait; il n'y a aucune impertinence dans ceci. Mais ils sont très spécialement parisiens, et je doute qu'ils puissent être compris hors des milieux pour lesquels et sur lesquels ils ont été écrits.

Baudelaire, carta à Caroline Aupick.

CAPÍTULO 01

No século de Baudelaire

Um dos aspectos mais característicos do século XIX é a atmosfera que marcou, principalmente, o final deste período. Chamado “*fin-de-siècle*”, esse momento parece ter estigmatizado o decurso de algumas décadas com uma aura de depressão, decadência, degeneração – em variados sentidos. Talvez, em um misto de paráfrase e citação, possamos concordar com Eugen Weber quando este diz que nenhum outro século fez tanto barulho para encerrar-se.²⁹ De fato, uma espécie de mal-estar dominou não somente as últimas décadas, mas também avançou para o século seguinte e só foi apaziguado com o desenvolvimento material da *Belle Époque*. Poderíamos ir além e argumentar que todo o século XIX fora dominado por esse sentimento ou sensação e que, a bem da verdade, o que se convencionou chamar “*fin-de-siècle*” (aquilo que ele referencia) poderia ser aplicado em variados momentos, distribuído por todo o século que ele concluiu. A literatura, a música e as artes plásticas, principalmente, poderiam nos atestar isso.

Apesar de (quando o olhar em retrospectiva prevalece) a Primeira Guerra ter pintado um quadro esplendoroso, rico e otimista para tudo aquilo que veio antes, chegando mesmo a misturar a década anterior a 1914 (a *Belle Époque*) com todo o final do século XIX (o *fin-de-siècle*), como se tivessem sido um único momento, o fato é que, pelo menos os 30 anos finais do dezenove revelam uma França, ou melhor, uma Paris, plasmada pelo pessimismo e desesperança. Obviamente, as guerras que se sucederam não oferecem um filtro (“*através de cadáveres e ruínas*”) muito realístico às memórias, conquanto, também, “*os maus tempos de outrora são sempre a Belle Époque de alguém*”³⁰.

Não resta dúvida que a construção desse clima obedece a uma lógica circular, na medida em que a exposição, a divulgação e a atitude de retratar o pessimismo, por exemplo, colaboram para que esse mesmo clima pessimista se tornasse ainda mais agudo e difuso. E esse *ethos*, noticiado pelos jornais e revistas, entre outros suportes, acaba por se cristalizar no imaginário parisiense e culminar em publicações de porte literário, artístico, filosófico.

Uma coleção de desastres, frustrações e contrariedades, isso foi o século XIX para os franceses (ao menos, para uma parte significativa). Se uma parte da população estava satisfeita, a outra, irremediavelmente, não estava. E, nesse modelo, uma sucessão de acontecimentos contribuiu para a depressão espiritual generalizada do final do século. Derrota

²⁹ Cf. Weber, Eugen. França *Fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.09.

³⁰ *Ibidem*, p.10.

e ocupação em 1814-15, a revolução de 1848 e o fracasso da Segunda República, o golpe de Luís Napoleão em 1851, a guerra de 1870 contra a Prússia e a capitulação em 1871, a Comuna de Paris e o massacre dos *communards*, a grande depressão de 1873 (de 1873 a 1896), as várias ameaças de restauração monárquica e de golpe de Estado ao longo da segunda metade do dezenove (1873 com o conde de Chambord, 1899 com Paul Déroulède), os ministros e presidentes demissionários (assim como a troca constante no poder) da Terceira República, o Caso Dreyfus e a dicotomização da sociedade em *dreyfusards* e *antidreyfusards*, o escândalo do Panamá, do mesmo modo que as repetidas epidemias de cólera (e consequente mortandade ocasionadas por ela), o regime de trabalho pós-revolução industrial, a aflição decorrente da experiência e das diferentes apreensões da modernidade e da modernização da cidade e dos seus espaços, etc., são apenas alguns dos grandes acontecimentos que marcam o período e o revestem com um traje único.

E é exatamente essa aura de pessimismo e depressão que mancha tão caracteristicamente um fenômeno cultural (estético e literário) da segunda metade do XIX: o movimento simbolista, não só flui através desse *ethos*, como parece, na maior parte do tempo, se alimentar e alimentar este mesmo *ethos*. Poderíamos mesmo especular que este grande acontecimento da cultura, o chamado “movimento simbolista”, talvez seja o principal epifenômeno do período, na medida em que não só é um dos melhores representantes desse pessimismo *fin-de-siècle* como também colaborou para que esse sentimento se tornasse ainda mais exacerbado quando o século findava. No geral, poderíamos afirmar que boa parte das propostas vanguardistas da segunda metade do XIX e inícios do XX, nas quais se inserem os movimentos decadentista e simbolista, são a principal expressão da antinomia pessimismo/subjetividade/niilismo *versus* otimismo/objetividade/progresso.

Porém, muito antes do fim do dezenove, um jovem aspirante a escritor (e estamos falando de Charles Baudelaire) já prognosticava várias das mazelas, dos sinais, dos prodígios, que se sucederiam algumas décadas depois e que seriam o grande motivo para a autoatribuição, da parte dos franceses, do nome para a época em que viviam. De fato, o *fin-de-siècle* francês fora gestado durante todo o decurso do século e Baudelaire fora apenas um transcodificador sensível aos novos ares e mudanças que a cultura de sua época enfrentava. Obviamente a retrospectiva colabora para se teorizar Baudelaire como um sujeito incomum, como dotado de uma percepção além de seu tempo ou um visionário. De toda forma, fugindo dessa perspectiva e tentando fornecer “presente ao passado”, poderíamos apenas situá-lo como dotado de uma sensibilidade para o que ocorria em seu mundo, em seu nicho de

vivência, aliado a um filtro particular com que via o mundo e um desejo de protagonismo, produtos do acaso histórico de sua própria trajetória.

Da mesma forma, Baudelaire como um importante ator neste fenômeno, além de ser o lugar nodal de variadas heranças, o é também para a gênese de legados que impulsionaram e deram forma ao fenômeno cultural, nomeado assim posteriormente, “simbolismo”. E tal fenômeno cultural teve também uma parcela importante de influência na formação de todo um caldo, ou atmosfera cultural, que ocasionou fenômenos como o *fin-de-siècle* e a *Belle Époque*, entre outros.

Antessala: Baudelaire e o peso de querer-ser

Logo no início do século, com as guerras napoleônicas e a derrota do Império, a França se viu descartada do cenário político internacional, uma vez que a reorganização e a preocupação com os problemas internos assumiram a dianteira na agenda política. A derrota e destruição da frota naval na Batalha de Trafalgar, em 1805, trataram de encaminhar a hegemonia britânica nos mares e a consequente retirada da França. Dessa forma, a influência do Império Britânico e Germânico, assim como a dos Estados Unidos, cresceu formidavelmente e ocupou o vácuo deixado pela derrocada do Império Espanhol e Português, assim como da França. Analogamente, na esfera cultural, ocorreu um deslocamento do eixo de influência da França para a Inglaterra, aspecto que teve fortes relações com a própria decadência da monarquia francesa como poder hegemônico europeu.

No entanto, Paris ainda subsistiria como a capital cultural do mundo ocidental: “*Paris não é somente a capital da França, mas de todo o mundo civilizado*”, atestaria o “último dos românticos”, Heinrich Heine; Paris é a conexão onde se encontram todas as suas “*notabilidades intelectuais*”; “*aqui está reunido tudo o que é grande pelo amor ou ódio, pelo sentir ou pensar, pelo saber ou poder, pela fortuna ou infortúnio, pelo futuro ou passado*”.³¹

É neste contexto, remontado como que num quadro pintado às pressas, que no encontro das ruas Hautefeuille com o Bulevar Saint-Germain, em uma residência de número 13, em um dia nove do mês de abril, nascia em Paris, Charles Baudelaire.³² Nenhum evento

³¹ Heinrich Heine, citado por: Oehler, Dolf. Quadros Parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.35.

³² Conforme a “*Acte de Naissance*”. Cf. Baudelaire, Charles. Lettres: 1841-1866. Paris: Mercure de France, 1906, p.05-6. Charles-Pierre Baudelaire (Paris, 9 de Abril de 1821 — Paris, 31 de Agosto de 1867). Seu pai, Joseph-François Baudelaire, um funcionário público e artista amador, faleceu quando Charles ainda era uma criança, em 1827. Sua mãe, Caroline Archenbaut-Defayis (Dufaÿs ou Dufays), casa-se logo em seguida com o

glorioso ocorrera nesse ano na França, ao menos, da mesma magnitude que o fora algum das décadas anteriores. Somente o nascimento, em dezembro, de Gustave Flaubert ou a morte no exílio em Santa Helena de Napoleão Bonaparte, talvez a publicação de *Confessions of an English Opium-Eater* do escritor inglês Thomas de Quincey, fariam o ano de 1821, digno de constar nas efemérides históricas. Flaubert e, nem tanto o autor Quincey, mas suas “Confessions” estariam ligados quase que geneticamente ao Baudelaire futuro. O primeiro, não por laços objetivos de amizade, mas pelo paralelismo em alguns momentos de sua biografia e também pela afeição mútua, expressada em vários momentos. “Confessions”, por servir de base para um dos ensaios mais importantes do poeta, representativo de um *ethos* muito peculiar, àquele momento.

No geral, o clima artístico e literário era dominado pelo Romantismo e pelas polêmicas entre este (na busca por uma forma mais livre de arte e centrada na subjetividade do artista) e os remanescentes do neoclassicismo (uma atitude artística recorrente, cujo objetivo se encontrava na busca pela harmonia, proporção, equilíbrio e imitação da natureza). A *bataille romantique* dos anos 1820 envolveu não somente o nicho de escritores românticos, principalmente os jovens como Victor Hugo, Lamartine e Alfred de Vigny, mas a própria Academia Francesa e as academias provinciais. Nesse clima, Victor Hugo publica em 1827 seu “*Cromwell*”, um drama que acabou por se tornar mais conhecido pelo prefácio que o abria. Nele, Hugo expõe um verdadeiro manifesto (e, de fato, este se constitui num dos textos basilares do Romantismo) em prol da liberdade de escrita, da literatura. “*Não estamos construindo sistemas aqui, porque Deus nos livre dos sistemas*”, diria. Em sua crítica ao principal preceito filosófico dos neoclássicos e, por conseguinte, da “*Académie Éminente*”, diz: “*Se repete, no entanto, e por algum tempo ainda, sem dúvida, será repetida: - Siga as regras! Imita os modelos! Estas são as regras que formaram os modelos!*”. Conclui: “*E vejam: que imitar? – Os antigos? [...] Os modernos? Ah! imitar as imitações! Obrigado!*”.³³

A natureza então! A natureza e a verdade. E aqui, para mostrar que, longe de demolir a arte, as ideias novas não querem reconstruir mais forte e melhor fundada, tentam indicar o limite intransponível que, em nossa opinião, separam a realidade de acordo com a arte da realidade da natureza. Não errar para confundi-los, como fazem alguns adeptos atrasados do Romantismo. A verdade da arte nunca

militar Jacques Aupick (mais tarde, embaixador em vários países). A casa em que Baudelaire nasceu foi demolida anos após e o terreno ocupado pela Livraria Hachette.

³³ Todas as passagens em: Hugo, Victor. *Cromwell*. Bruxelas: Méline, Cans, 1837, p.XLV.

pode ser, como vários já disseram, a realidade absoluta. A arte não pode dar a mesma coisa. ³⁴

Além disso, em termos marcadamente sociais, ocorria também uma espécie de antagonismo crescente entre artistas e os chamados “burgueses”. Talvez, como pretende Dolf Oehler, fruto de “*uma profunda perplexidade diante da burguesia como fenômeno e uma ingenuidade romântica diante da função histórica da nova classe dominante*”. Depois da pergunta “*o que era o burguês para o artista e literato?*” entre as décadas de 1820 e 40, o autor argumenta que “*antes de tudo, um ser estética, intelectual e moralmente repulsivo, um bárbaro da civilização moderna, antípoda tanto do aristocrata como do próprio artista*”; em outros termos, o “*romântico projeta no burguês tudo quanto é odioso*”. ³⁵ Contemporâneo de Baudelaire e da polêmica envolvendo as *Flores do Mal*, Gustave Flaubert era da opinião de que era o “*burguês quem quer que pense de modo mesquinho*”. ³⁶

Tais perspectivas seriam refinadas por Baudelaire, futuramente. Vários nomes importantes forneceram os elementos que constituíram a aura romântica, na qual Baudelaire fora educado. Tanto Géricault, quanto também o artista plástico Delacroix, os escritores Chateaubriand, Madame de Staël e Alphonse de Lamartine, faziam parte do “primeiro Romantismo”, de coloração católica, nacionalista e monarquista, e cujas características principais faziam referência à busca do senso do pitoresco, do amor gótico e do gosto pelo medievo. Como resumiu o poeta e romancista Ulric Guttinguer, “*Ser romântico, é cantar seu país, seus afetos, sua moral e seu Deus!*”. ³⁷

Ademais, autores como Walter Scott, Goethe, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley, John Keats, Victor Hugo e Honoré de Balzac, permaneceram por toda a primeira metade do dezenove muito produtivos e gozavam de grande reputação. Poder-se-ia mesmo dizer que Baudelaire nasceu e viveu em um momento em que a sombra do Romantismo (e autores como Hugo e Balzac, principalmente) projetava-se quase que dominante no plano cultural francês.

Especialmente, os tempos que se seguem são sobremaneira fundamentais para Baudelaire e o que ele viria ser. Em 1827, François Baudelaire, pai do poeta, morre. No ano seguinte, a viúva Caroline Archimbaut-Dufaÿs contrai segundas núpcias com o militar Jacques Aupick, figura que exerceu a presença mais marcante sobre o Baudelaire futuro. Essa

³⁴ *Ibidem*, p.L.

³⁵ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.11-2.

³⁶ Gustave Flaubert citado por: *Ibidem*, p.12.

³⁷ Citado em: Séché, Léon. *Etudes d'histoire romantique. Le Cénacle de la Muse française: 1823-1827*. Paris: Mercure de France, 1908, p. IX.

sequência de eventos teve uma importância fundamental para a vida posterior de Charles Baudelaire.³⁸

À época da morte de François Baudelaire, temos também o lançamento de *La Mort de Sardanapale*, obra de Eugène Delacroix. Tal acontecimento provocara alvoroço no salão em que foi apresentada, da mesma forma que tal artista também provocaria alvoroço similar na cabeça do futuro crítico de arte Charles Baudelaire, dos salões de 1845 e 46 e da Exposição Universal de 1855. Também temos Jean Auguste Dominique Ingres que apresenta *L'Apothéose d'Homère*, neste mesmo ano de 1827, mas mais importante, para a biografia de Baudelaire, temos a primeira publicação de uma seleta de contos de Edgar Allan Poe, intitulada *Tamerlane and other Poems*.

Paris desenvolvia-se sob os auspícios da monarquia restaurada, primeiro de Luís XVIII, depois de Carlos X, e da sucessão das câmaras (chamadas *Chambre des députés des départements*), liberais nos primeiros anos e ultraconservadoras nos anos seguintes. Os principais momentos que transcorrem como pano de fundo à vida de Baudelaire, os anos de 1824-25 são marcados, ao menos para a esfera política, com a morte do rei Luís XVIII e a sagração de Charles X como rei sucessor.

Os anos seguintes, ao menos na esfera política, foram de agitação intensa nos âmbitos ministerial e parlamentar. Após a relativa estabilidade ministerial com Joseph de Villèle e as duas legislaturas dominadas pelos ultraconservadores (ou *Ultraroyalistes*, que venceram as eleições para a 2ª e 3ª legislaturas), o ano de 1827 marca uma virada de mesa, quando as novas eleições para a câmara dos deputados assistem a uma vitória dos liberais. Com Villèle emparedado (fora vaiado pela Guarda Nacional, criticado por Chateaubriand, obrigado a abandonar um novo projeto de lei que agravaria a censura da imprensa, etc.) e quase que forçado a se demitir, teríamos a formação de um governo de compromisso e conciliação com o visconde de Martignac, semiliberal, subitamente trocado em 1829 por Jules de Polignac, um *ultraroyaliste*. Tal atitude inflamou as opiniões e a imprensa, já receosas com a falta de estabilidade e harmonia políticas. De toda forma, a conduta política dos ultras, principalmente com relação às recorrentes restrições às liberdades de um modo geral, colabora para esse clima de desacordo com os liberais. Aliado a essa “eletricidade” dominando a atmosfera política, temos também paralela e conjuntamente operantes, os problemas que um rigoroso inverno provocou nas colheitas de 1829-30, ocasionado não somente altas significativas nos preços dos alimentos, mas também um esfriamento da

³⁸ Cf. Jackson, John E. Charles Baudelaire, a Life in Writing. In: Lloyd, Rosemary (Edit.) The Cambridge Companion to Baudelaire. Cambridge/ING: Cambridge University Press, 2005, p.01-13.

economia e aumento da massa de miseráveis (e, conseqüentemente, ameaça de levantes populares).

De forma inconsequente, Carlos X anuncia no começo de 1830, na abertura das sessões parlamentares, uma expedição militar na Argélia e, implicitamente, ameaça os opositores com um potencial bloqueio institucional, caso suas intenções não fossem respeitadas. Tal atitude fora tomada como o anúncio de um possível golpe de estado, sendo gestado na cabeça do monarca.

A dissolução da câmara e a convocação de novas eleições (ganhas novamente pelos liberais, mas anulada pelas *Ordonnances de Juillet*) só colaboraram para que um tumulto localizado se transformasse em revolução republicana, com sublevações populares e barricadas em Paris. De certa forma, esse acontecimento simboliza a permanência de uma atmosfera e ânimo inflamados na Paris da primeira metade do século XIX, com variadas reprises no futuro, não só no âmbito político.

Por isso, 1830 é um ano chave, neste segundo quarto de século francês. Nos dias 27, 28 e 29 de julho tem-se uma série de levantes, protagonizados pela população de Paris e por sociedades secretas republicanas, contra Carlos X e que culminam em sua abdicação e conseqüente fim do período conhecido como “Segunda Restauração”. A “Revolução de Julho” – ou também conhecida como “Os três gloriosos” (*Révolution de juillet* ou *les Trois Glorieuses*) – também marca um período onde diversos movimentos insurrecionais se espalharam por toda a Europa, recebendo o nome de “Revoluções de 1830”.

A luta civil generalizada, que também manteve a tradição das barricadas na capital, contou inclusive com a adesão da própria Guarda Nacional. Tal clima revolucionário perpassou às páginas de *Les Misérables* de Victor Hugo ³⁹, publicado alguns anos depois,

³⁹ As passagens a seguir dão-nos uma amostragem disso: “*Todas as paixões, que não as do coração, se dissipam com a meditação. As febres políticas de Marius desapareceram assim. A revolução de 1830, por satisfatória e calmante, tinha-o ajudado. Ele permaneceu o mesmo, menos quanto à sua ira. Ele sempre teve as mesmas opiniões, somente as tinha temperado. Estritamente falando, ele não tinha mais opiniões, ele tinha simpatias. Qual partido era o dele? O partido da humanidade. Na humanidade ele escolheu a França; no país ele escolheu o povo; no povo ele escolheu a mulher. Era ela o máximo que sua compaixão alcançava. Agora ele preferia uma ideia à um fato, um poeta à um herói, e ele admirava mais ainda um livro como Job do que um acontecimento como Marengo. Além disso, após uma jornada de meditação, ele retornava a noite pelos Boulevards, e através dos ramos das árvores, ele podia ver o espaço sem fundo, o luar anônimo, o abismo, a escuridão, o mistério, tudo que é apenas humano parecia-lhe muito pequeno*”. Hugo, Victor. *Les Misérables*. Paris: Hetzel & Lacroix, Éditeurs, 1866, p.380. No terceiro tomo da obra, intitulado com o nome de um de seus protagonistas, *Marius*. Aqui, o eixo que conduz a narrativa é a estória do “*bonapartista, do jacobino, do terrorista, do setembrista*” Marius, passando por seu encontro com Cosette e Valjean, até o desfecho do tomo na cilada da casa Gorbeau. A seguir, temos um retrato da França naquele momento, exposto em *Les Misérables*: “*O ano de 1823 foi aquele a que a Restauração chamou a “época da guerra de Espanha”. Esta guerra encerrava num só muitos acontecimentos e grande força de singularidades. Uma importante questão de família concernente à casa de Bourbon; o socorro e proteção que o ramo de França dispensava ao ramo de Espanha, isto é, o esforço que aquele fazia para provar os seus direitos de primogenitura; um aparente retrocesso às nossas tradições*”

quando o escritor já se encontrava no exílio em Guernsey. Um dos protagonistas da obra, chamado Marius, havia calado seu ímpeto político depois da revolução, assim como Hugo, que começara a carreira política/poética (formavam uma só, no contexto das batalhas românticas com os acadêmicos) desfilando o estandarte branco da restauração, monarquista e católico, sob a influência do panfletista antinapoleônico Chateaubriand, para, logo após 1830, aderir à República.⁴⁰

De certa forma, na França, o Romantismo vinculou-se fortemente com as ocorrências do mundo político, uma vez que travou uma verdadeira guerra contra os acadêmicos, defensores do neoclassicismo, do liberalismo político e do absolutismo nas letras, para estabelecer sua autoridade enquanto discurso literário e legitimar sua visão de mundo, de arte, de estética. E outro que legou à história sua versão de 1830 foi Eugène Delacroix, nome importante para Baudelaire, com seu famoso *La Liberté Guidant le Peuple*.

No temor de que o radicalismo da revolução entrasse em um movimento fora de controle (a pequena burguesia e o proletariado urbano haviam protagonizado a revolução), a alta burguesia recorreu a Luís Filipe de Orleans, primo do rei, para ocupar o vácuo de poder deixado pela abdicação e exílio do antecessor.

Obviamente que tal acontecimento não produziu efeitos identificáveis em Baudelaire, que nesta época, ainda contava os anos de sua infância. No entanto, produziu indiretamente sua influência ao legar, ou perpetuar, para os tempos vindouros, toda uma atmosfera de rebelião e também colaborar na produção de obras e no sucesso de autores, cuja influência, aí sim, chegaria até Baudelaire. No entanto, talvez a implicação de maior gravidade, mesmo que indiretamente, ainda seja o envio do recém-nomeado Tenente Coronel,

*nacionais, de envolta com a sujeição e a escravidão aos gabinetes do norte [...] A França é feita para despertar a alma dos povos, não para sufocá-la. Desde 1792 para cá, todas as revoluções da Europa são a revolução francesa; é de França que irradia a liberdade para todos os outros povos. É um fato solar este. Cego quem o não vê! Assim o disse Bonaparte. A guerra de 1823 era, pois, juntamente um atentado contra a generosa nação espanhola e um atentado contra a revolução francesa. Quem cometia essa via de fato monstruosa era a França, mas à força, que à força é quanto os exércitos praticam, não tendo a liberdade por alvo. Indica-o a frase obediência passiva. Um exército é um estranho primor de combinação, em que a força resulta de uma grande soma de impotências. Deste modo explica-se a guerra feita pela humanidade contra a humanidade, contra a vontade da humanidade. Pelo que respeita aos Bourbons, foi-lhes fatal a guerra de 1823, conquanto a tivessem tomado por um sucesso. É que não viram o perigo que resulta de querer matar uma ideia com uma senha, iludindo-se a tal ponto na sua simplicidade, que introduziram como elemento de força no seu estabelecimento a ação imensamente debilitante de um crime. De modo que a sua política tornou-se insidiosa, deitaram à terra em 1823, o gérmen de 1830 e a campanha de Espanha serviu de argumento para as violências e azares do direito divino. Como a França restabelecera el-rei neto em Espanha, entenderam, que também podia muito bem restabelecer dentro de si o rei absoluto, e desse modo vieram a cair no terrível erro de tomar a obediência do soldado pelo consentimento da nação. Esta confiança é que deita os tronos a perder. Não convém adormecer nem à sombra da mancenilheira, nem a sombra de um exército". Ibidem, p.204-5. No segundo tomo da obra, intitulado *Cosette*, cujo eixo da narrativa é a de Batalha de Waterloo, a perseguição de Jean Valjean e as desventuras deste com Cosette.*

⁴⁰ Cf. Winock, Michel. Victor Hugo na Arena Política. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008, p.10-3.

padrasto de Baudelaire, para Lyon no mês de novembro, a fim de reprimir alguns distúrbios que se produziram naquela cidade, decorrentes da revolução. Tal ocorrido faria com que a família toda viesse a se instalar naquela cidade, onde residiriam até 1836. Baudelaire passou a estudar no Collège Royal de Lyon.

Os anos seguintes assistiram não só a uma desastrosa epidemia de cólera, mas também a insurreições em diversas regiões da França. Primeiro em novembro de 1831, depois com uma reprise em abril de 1834, ocorreram as revoltas dos trabalhadores da seda em Lyon (*Révolte des Canuts*), vindo o padrasto de Baudelaire a tomar parte decisiva na contenção dos insurgentes.

O retorno a Paris ocorre alguns anos depois, em 1836, em decorrência da nomeação de Aupick como chefe do Estado Maior da Primeira Divisão Militar de Paris. Baudelaire é transferido para o tradicional Lycée Louis-le-Grand.

Para Baudelaire, que já contava seus dezessete anos, o ano de 1838 foi de viagens pela França ⁴¹, e principalmente, à vila de Barèges nos Pirineus, onde afirmou a incompatibilidade com a figura do seu padrasto (a viagem aos Pirineus serviu de inspiração para o poema *Incompatibilité*) que, como já mencionamos, toma um espaço demasiado largo na construção da visão de mundo e no modelo de práticas adotado por Baudelaire.

*Lá em cima, lá em cima, longe da rota segura,
De quintas, de vales, para além das colinas,
Para além das florestas, os tapetes de verde,
Longe da grama última pisoteada pelos rebanhos,*

*Encontramos um lago escuro sacado para o abismo
Que formam alguns dos picos nevados e desolados;
A água, noite e dia, dormindo em um repouso sublime,
E nunca interrompe o silêncio tempestuoso.*

*Neste deserto desolado, para o ouvido incerto
Chegam em momentos de baixo ruído e longo,
E ecos mais morto do que o sino distante
Em uma vaca pastando nas inclinações dos vales.*

*Nestas montanhas onde o vento irá apagar todos os vestígios,
Essas geleiras brilhando acendem o sol,
Sobre essas rochas elevadas que ameaçam vertigens,
Neste lago onde à noite mira sua pele avermelhada,*

Sob os meus pés, sobre a minha cabeça e em toda parte, o silêncio,

⁴¹ As localidades visitadas foram: Tarbes, Auch, Agen, Bordéaus, Royan, Rochefort, La Rochelle, Nantes.

*O silêncio que faz você querer ser salva,
O silêncio eterno e a montanha imensa,
Porque o ar é imóvel e tudo parece sonho.*

*Parece que o céu, nesta solidão,
Se contemplada na onda, e que estas montanhas, lá,
Ouça, recolha, em sua grave atitude,
Um mistério divino que o homem não ouve.*

*E quando por acaso uma nuvem errante
Escurece em seu voo para o lago silencioso,
Parece que o vestido ou a sombra transparente
Dentro de um espírito que viaja e vai para o céu.*⁴²

Como veremos, neste primeiro momento do fazer-poético de Baudelaire, já podemos verificar vários dos elementos constituintes de sua poesia e daquela subsequente, com o movimento simbolista, tais como a presença desse símbolo “*l’abîme*” (o abismo), a ideia de imensidão cósmica ante a pequenez do indivíduo, o contraste entre as imagens polares claro/escuro, branco/preto, etc., mas principalmente sua natureza combativa, de embate e crítica. Claramente, a prática adotada por Baudelaire ao construir este poema foi a do contraste entre aquele que figuraria como o seu *nêmesis* pessoal (a figura do padrasto) e si mesmo; possivelmente um paralelo com a construção de sua própria personalidade, a antessala de seu desejo de querer-ser, de impor-se como protagonista.

Neste mesmo momento, também começa a se formar o nicho e as afinidades com que Baudelaire passará a viver sua experiência literária futura: no contato que teve principalmente no liceu Louis-le-Grand, ele começa a admirar autores como Victor Hugo, seus poemas e dramas, e Sainte-Beuve, principalmente seu romance de 1834, intitulado *Volupté*⁴³, ao mesmo passo que sente profundo desprezo por Eugène Sue. É também o

⁴² Baudelaire, Charles. *Œuvres Posthumes*. 3ª Edição. Paris: Société du Mercure de France, 1908, p.49-50. Tradução livre, cuja intenção é apenas, aqui, trazer o sentido do poema e não a métrica ou a rítmica do poema ou do estilo ou da linguagem poética do autor. A partir daqui, solicitamos que essa advertência passe a ser subentendida em toda tradução poética de nossa autoria. Somente quando julgarmos necessário, talvez a título de ilustração acerca do processo de tradução, nos utilizaremos de traduções publicadas.

⁴³ Romance publicado em 1834, com uma tonalidade fortemente autobiográfica, foi o motivo principal do rompimento definitivo entre Sainte-Beuve e Victor Hugo (mas que foi retomado posteriormente): esta obra praticamente escancara as relações que o autor mantinha com a esposa de Victor, Adèle Hugo, através do retrato de um amor impossível entre o protagonista Amaury e a inacessível Madame de Couaën. Em seu prefácio, podemos ler: “*O verdadeiro propósito deste livro é a análise de uma inclinação, uma paixão, até mesmo um vício, e todo o lado da alma em que este vício prevalece, e que ele dá o tom, do lado languido, ocioso, envolvente, privado e secreto, misterioso e furtivo, sonhador até a sutileza, concorrido até a maciez, voluptuoso enfim. Daí o título de Volúpia, que tem a desvantagem, no entanto, de não oferecer de si mesmo o justo sentido, e dar lugar à ideia de algo que seria mais atraente. Mas, como tal, foi publicado pela primeira vez um pouco de ânimo leve, poderia então ser removido*”. Ver: Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Volupté*. (2ª Edição). Paris: Charpentier, 1840, p.1.

momento dos primeiros contatos com a obra do pintor Eugène Delacroix, por quem nutriria um grande respeito, exposto em seus trabalhos críticos do futuro. O ano de 1838 ainda é marcado pela publicação de *La Comédie de la Mort* de Théophile Gautier e *The Narrative of Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, outros dois personagens, absolutamente essenciais à vida de Baudelaire.

Esse momento marca também a fundação da *Société des Gens de Lettres de France*, encabeçada pelas figuras já célebres de Honoré de Balzac (o idealizador ⁴⁴), Louis Desnoyers (o executor), Victor Hugo, Alexandre Dumas, George Sand, entre outros. Caracterizava-se por ser uma associação privada de escritores e movimentada por escritores, cuja missão fora estipulada na defesa dos direitos morais, nos interesses patrimoniais e no estatuto jurídico e social dos escritores. ⁴⁵

Os anos de 1830, e todo esse florescimento dos jornais e revistas, coincidem com a eclosão repentina e extraordinária da imprensa diária; que, em contrapartida, possibilita e facilita colaborações múltiplas. Ao bem da verdade, tal tipo de ação colaborativa tornara-se uma necessidade premente do novo momento. ⁴⁶

A publicação da *Carta aos Escritores Franceses* de Balzac representa uma primeira ação, de um conjunto de outras ações e atitudes espontâneas que passam despercebidas, mas que visam dar um novo estatuto para o ofício da escrita e a figura do escritor, àquela época, miserável e injustiçado, ausente de quaisquer garantias jurídicas, e ainda acossado por uma moralidade própria do campo literário, que repudiava o comércio de arte. Para isto ao menos, o século XIX inicia uma das maiores inovações estruturais no campo

⁴⁴ Em 1833, quando a ideia fora por ele lançada à discussão, principalmente através de sua publicação de novembro na *Revue de Paris*, intitulado *Lettre aux Ecrivains français du XIX siècle*, Balzac contava com 34 anos e reputação literária quase nula. Cf. Royaumont, Louis de. Balzac et la *Société des Gens de Lettres* (1833-1913). Paris: Dorbon-Aine, [1913], p.17-8. Balzac, que por muito tempo fora um “clerc” (jovem assistente dos “officiers ministerels”, também chamados “avoués”, defensores junto aos Tribunais de Primeira Instância em Paris), formara-se em direito na Sorbonne já em 1819 (contava então com 20 anos) e levava toda essa aparelhagem mental proveniente do exercício do direito e da justiça, não só para suas obras, mas também para suas ações na esfera pública.

⁴⁵ Nada melhor do que expressar as suas intenções, nas palavras do próprio Balzac: “A palavra “sociedade” é uma transição natural para alcançar os meios de defesa que acreditamos ter encontrado, e é urgente a empregar contra a opressão legal, contra a opressão do exterior, contra as opressões íntimas que nos relatam [...] Não esperem que o governo faça um levantamento sobre o estado da literatura, considerada como interesse material, como grande produto, como uma maneira de se impor a Europa, para governar a Europa pelo pensamento, a em vez de governar pela força das armas. Não, o governo não fará nada. [...] A nossa salvação está dentro de nós. Esta em um entendimento dos nossos direitos, em um reconhecimento mútuo das nossas forças. É, portanto, de grande interesse para todos nós que estejamos nós em assembleia, que nós formemos uma sociedade, tais como dramaturgos formaram as suas próprias”. Adaptado da citação de: *Ibidem*, p.22-3. Para um aprofundamento maior sobre a instituição, ver (obras ainda do século XIX e início do XX): *Ibidem*; Montagne, Edouard. *Histoire de la Société des Gens de Lettres* (Preface de Jules Glaretie). Paris: Librairie Mondaïne, 1889.

⁴⁶ Cf. Royaumont, Louis de, *op.cit.*, p.14-5.

artístico, com o advento e desenvolvimento de um mercado e de uma economia própria para as artes, da literatura às artes plásticas, da música à dramaturgia e o cinema vindouro.

Vários periódicos, revistas e jornais literários, começaram a ser produzidos nesse período, sob os auspícios do clima literário romântico. Entre eles o *Le Corsaire*, chamado “*journal des spectacles, de la littérature, des arts et des modes*”, que começa a circular por Paris entre os anos de 1823 e 1858, com um interim, entre os anos de 1844 e 1847, quando da fusão com outro jornal, o “*Satan*” de Pétrus Borel, quando passa a se chamar *Le Corsaire-Satan*, por onde passaram figuras notáveis como as de Charles Nodier, Alphonse Karr, Léon Gozlan, Jules Sandeau, Joseph Méry, Champfleury, Théodore de Banville, Émile Cabanon, Jean Wallon, Henri Murger, Gustave Le Vavas seur, Marc Fournier, Jean de Falaise, Louis Ménard (o amigo de Baudelaire dos tempos do Louis-le-Grand e que assinava L. de Senneville). E, lançando-se de forma oficial na carreira literária, Charles Baudelaire.

Além de ser, possivelmente, o primeiro lugar onde Baudelaire constrói sua rede de sociabilidades realmente relevante para seus destinos literários futuros (e artístico-estéticos de um modo geral), o *Le Corsaire-Satan* também desempenhou o papel de centro agregador, de reunião de jovens poetas desconhecidos e insatisfeitos (pela veia esquerdista e socialista) da época.

Na Inglaterra, a Era Vitoriana estava apenas no começo. As guerras do ópio na China atestam de uma vez por todas o predomínio dos Estados Unidos, do Império Britânico, da Rússia e, então novamente, da França, no teatro geopolítico mundial.

O ano de 1839 vê a publicação de *Pauvres Fleurs* de Marceline Desbordes-Valmore e de *Madame Putiphar* de Pétrus Borel (alinhado *le lycanthrope*), cujo prólogo ⁴⁷, em versos, revela-se pré-baudelairiano. Ao mesmo tempo, Baudelaire era aprovado no exame para o bacharelado superior (*Baccalauréat*), se inscreve na escola de direito, vindo a residir na pensão Lévêque e Bailly, na rue de l’*Estrapade*, mas prefere as leituras de Lamartine, Hugo, Musset, às do direito.

⁴⁷ *Madame Putiphar* é seu principal trabalho, em cujo prólogo mencionado podemos ler: “Uma dor renasce do inconsciente; Quando uma tristeza sai, outra eclode; A vida é um espinheiro às lágrimas que florescem. Em meu peito escuro, assim como uma arena, Três bravos cavaleiros se enfrentam constantemente, E estes três cavaleiros para ser o meu ser encarnados, Concorrer para o meu ser, e sob seus golpes de machado, Gemeu minha natureza; mas, sobre estes ferozes, Minhas queixas têm o efeito de trompas, de tímpanos, Que bêbado de seus sons como desolado soldado, E ele feliz joga a saraivada de balas, Pagando-lhe a raiva no coração da luta. [...] Assim, depois de algum tempo, se entrecrocaram e se medem, Este trio infernal – esses três espadachins orgulhoso: Eles levaram, - os maus - para campo de batalha, Meu pobre coração, ferido por seus golpes assassinos, Meu pobre coração partido, que desaba e se esmaga, Céptico, religioso, insano, mundano, incrédulo! Quando terminar a luta, e têm-me por presa - Deus sabe! – do Deserto, do Mundo ou do Nada?”. In: Borel, Pétrus. *Madame Putiphar*. Tome Premier. (2ª Edição). Paris: Léon Willem, Éditeur, 1877, p.03-7.

No ano seguinte, Baudelaire comparece à representação de *Marion Dêlorme*, drama de Victor Hugo, a quem escreve, posteriormente, uma carta calorosa de admiração.

Enquanto se inteirava do campo artístico e literário parisiense, Baudelaire também estendia seu quadro de relacionamentos, como é o caso nas primeiras reuniões com Gustave Le Vavas seur e Ernest Prarond, com Edward Ourliac, Latouche, Gerard de Nerval e Balzac; como é o caso, quando da construção do grupo de discussões com seus amigos mais próximos, chamado *Ecole Normande*, onde escrevem poemas e canções; como é o caso no seu envolvimento com a vida boêmia de Paris e seus encontros com Sarah (uma prostituta apelidada Louchette, que inspirou diversos poemas vindouros, inclusive o poema XXV *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle...* de *Les Fleurs du Mal*). O ano de 1840 é, também, o da publicação das *Poésies Nouvelles* de Musset, das *Poésies Complètes* de Sainte-Beuve, de *Les Rayons et les Ombres* de Victor Hugo e dos *Tales of the Grotesque and Arabesque* de Poe.

Nesta mesma época, Honoré de Balzac já era um escritor dos mais conhecidos na França e Europa, e em 1840 funda *La Revue Parisienne*, mensal, abordando literatura e política, mesmo depois da sua ruínosa experiência com o *La Chronique de Paris*, em 1835. Altamente antimonárquica, a publicação também se caracterizara pela violência com que as críticas literárias eram desenvolvidas. Naturalmente, pois seu inimigo marcado, Sainte-Beuve era um alvo frequente dos ataques. Da mesma forma que Eugène Sue também o foi (e daí o desprezo que Baudelaire contraía por Sue). Ademais, a pecha de fracasso na imprensa e nos negócios ofertada a Balzac acaba se estendendo a tal empreitada, que não passa dos três volumes publicados ao longo dos meses de julho a setembro.

Na década de 1840, inúmeros eventos atestam o início da atividade literária e crítica de Baudelaire, assim como o desenvolvimento do campo em que o autor se inseriria. Em 1841, no *Le Corsaire-Satan* podemos verificar a publicação de uma canção chamada *Un Soutien du Valet de Trêfle*, dirigida contra Casimir Delavigne e Jacques Ancelot, e que se deve à cooperação inominada de Baudelaire e Le Vavas seur.

Neste ano de 1841 também ocorre uma das várias intervenções familiares a Baudelaire: temendo pela independência exagerada demandada pelo autor, as despesas crescentes e as relações de amizade inoportunas, e após uma decisão tomada em conjunto com sua mãe, Aupick decide enviá-lo à Bordeaux para embarcar em viagem marítima até Calcutá⁴⁸ (depois de já tê-lo posto em um regime de penitência, sob os cuidados de familiares na

⁴⁸ Em uma das cartas de Baudelaire, escritas nesse período e enviada a partir da ilha de Bourbon (a viagem dura de 09 de junho de 1841 – data de embarque no *Paquebot-des-Mers-du-Sud* em Bordeaux – até seu retorno a

cidade de Creil ⁴⁹). De toda forma, tal aventura marítima lhe propiciou experiências importantes para seu futuro literário, uma vez que teve contato com a sensibilidade ante o mar, o sol, o exotismo de outras culturas. Possivelmente, seu poema *L'Albatros*, que irá compor a segunda edição de *Les Fleurs du Mal* de 1861 ⁵⁰, foi gestado a partir dessa experiência (à exceção de uma estrofe que deve ter sido acrescentada em 1859 a conselho de Charles Asselineau).

Num soneto, o Albatroz escrito durante a viagem ao ultramar, com a qual se esperava corrigir o jovem poeta — Baudelaire se reconhece naquelas aves. Descreve a falta de jeito delas no convés do navio, onde a tripulação as deixou, da seguinte forma: A peine les ont-ils déposés sur les planches, Que ces roía de Pazur, maladroita et honteaux Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches Comme des avirons trainer à cote d'eux. Ce voyageur ailé, comme il est gaúche et veule! ⁵¹

Assim que completa sua maioridade, em 1842, quase que imediatamente, solicita a herança legada por seu pai ⁵². É o momento do início de uma de suas amizades mais duradouras e importantes, com o caricaturista e fotógrafo Nadar (pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon), o qual também é o responsável pela apresentação de sua companheira para o resto da vida, Jeanne Duval, durante uma récita no Théâtre du Panthéon. Por sinal, Jeanne seria uma, dentre três, das principais mulheres na vida de Baudelaire, a quem o poeta dedicaria poemas especificamente: as outras seriam Madame Sabatier e Marie Daubrun. ⁵³

É também a época em que a amizade com Émile Deroy se consolida e quando, após várias mudanças de residência, fixa-se finalmente no Hotel Pimodan ⁵⁴, onde encontra Théophile Gautier, Apollonie Sabatier, Fernand Boissard (pintor falecido ainda jovem, cujo

Paris em 15 de fevereiro de 1842 a bordo do *L'Alcide*, que atraca no mesmo porto de Bordeaux), podemos ler um dos poemas que irá compor o *Les Fleurs du Mal*, chamado *A Une Dame Créole*. Baudelaire abandonaria a viagem no meio do caminho e permaneceria entre 01 e 19 de setembro nas Ilhas Maurício, onde seria acolhido pelo casal Bragard, cuja criada lhe inspiraria tal poema. Ver: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.15-6.

⁴⁹ Ver carta destinada à sua mãe, enviada a partir de Creil: *Ibidem*, p.11-3.

⁵⁰ Ver: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 2ª Edição. Paris: Poulet-Malassis et De Broise Éditeurs, 1861.

⁵¹ Benjamin, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.13.

⁵² Cujos valores são muito imprecisos: algumas fontes sugerem algo em torno dos 100 mil francos, outras, valores menores. Segundo nota de Jacques Crépét à edição das obras completas e correspondências de Baudelaire, seriam 75 mil francos. Ver nota da carta 25: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.28.

⁵³ Cf. Waldrop, Keith. *Translator's introduction*. In: Baudelaire, Charles. *The Flowers of Evil*. Wesleyan University Press, 2006, p. XIV-XVI.

⁵⁴ Famoso hotel parisiense, também chamado Hotel Lauzun, construído ainda no século XVII e habitado por figuras ilustres, tais como Théophile Gautier. Baudelaire residiria no segundo piso do lugar, no período entre outubro de 1843 e setembro de 1845.

nome era Joseph Ferdinand Boissard de Boisdénier) e talvez até mesmo Balzac. É neste local que congregam os integrantes do *Club des Haschischins*, que, logo mais, lhe deu a ideia de escrever a primeira parte dos “paraísos artificiais”⁵⁵. Possivelmente a mudança definitiva e a estabilidade de residência no Pimodan se devam aos encontros regulares dos Haxixeiros. Sobre tal clube, convém mencionar que ele fora fundado poucos anos depois, em 1844, pelo psiquiatra Dr. Jacques-Joseph Moreau, e fundamentava seu objetivo no estudo da experiência do uso de substâncias psicotrópicas tais como um tal de “*chanvre indien*” (cânhamo indiano), o haxixe, o ópio, “*protixe d’azote*”, “*liqueurs alcooliques*”, enfim “*substances narcotiques*”.⁵⁶ Foi seu amigo Louis Ménard, desde as épocas do Collège Louis-le-Grand, que lhe apresentou aos “*paradis artificiels*”, por volta desta época.

Muitas substâncias psicotrópicas eram conhecidas na Europa da época, mas o ópio e o haxixe eram as de uso mais arraigado, principalmente nos círculos científicos e literários, e para fins não somente científicos, como também para excitar a imaginação e a criatividade e produzir fins recreativos. Em 1821, o escritor britânico Thomas de Quincey publicou um relato autobiográfico intitulado *Confessions of an English Opium-Eater*⁵⁷, onde discorre sobre seu vício em álcool e láudano (extraído do ópio), logo traduzido ao francês, em 1828, por Alfred de Musset, provavelmente. Logo, tais substâncias ganharam a atenção do doutor Moreau, que antes estudava a alienação mental, principalmente após suas viagens pela África e Ásia. Em 1844 funda o *Club des Haschischins*, sendo Théophile Gautier um dos primeiros a participar de suas experiências controladas no uso de drogas. Gautier, a partir dessas experiências, chega a publicar um livro sobre o clube, chamado *Le Club des Haschischins*:

Uma noite de dezembro, obedecendo a uma convocação misteriosa, redigida em termos enigmáticos inclusive filiais, incompreensíveis para os outros, eu cheguei a um bairro distante, uma espécie de oásis de solidão no meio de Paris, em que o rio, rodeando-o com ambos os braços, parece defender contra as invasões da civilização, como era em uma casa velha na Ile Saint-Louis, o Pimodan hotel, construído por Lauzun, o clube bizarro de que eu faria parte desde algum pouco

⁵⁵ Ver: Baudelaire, Charles. *Les Paradis artificiels: Opium et Haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise Éditeurs, 1860.

⁵⁶ Também conhecido por Moreau de Tours, foi um dos primeiros pesquisadores a se dedicar, de forma sistemática, ao estudo dos efeitos das drogas no sistema nervoso, além dos seus estudos sobre problemas e desordens mentais, tais como o histerismo, por exemplo. Seu filho, Paul Moreau, foi um continuador do seu trabalho em psiquiatria, embora também tenha se dedicado a criminologia. Ver: Moreau, Jacques-Joseph. *Du hachisch et de l’aliénation mentale: études psychologiques*. Paris: Fortin, Masson, 1845, p.12-4.

⁵⁷ Ver: De Quincey, Thomas. *Confessions of an English opium-eater*. New York: D. Appleton & Company, 1899.

em suas sessões mensais, onde eu estava assistindo pela primeira vez.
58

Gautier passou a convidar amigos seus para participar das experiências de Moreau no hotel da ilha. Foi também onde conheceu Baudelaire, que visitava o local por mera curiosidade. Outras figuras importantes frequentavam o local, como os pintores Honoré Daumier e Eugène Delacroix, ou os escritores Gérard de Nerval, Gustave Flaubert, Louise Pradier (a inspiração para a criação do personagem Emma Bovary), Alexandre Dumas e Honoré de Balzac. Naturalmente, Baudelaire conheceu e firmou amizade com todos. Inclusive, passou a residir no mesmo hotel, por alguns poucos anos.⁵⁹

Ainda, no ano de 1842, temos a estreia, cortejada por Baudelaire através de um soneto, de Théodore de Banville (amigo, também, de Victor Hugo e de Théophile Gautier) com *Les Cariatides*. Também, a edição de *Gaspard de la Nuit* (feita por Victor Pavie) do escritor Aloÿsius Bertrand e a publicação da antologia de *Poésies* de Marceline Valmore, ambas as obras prefaciadas por Sainte-Beuve. De importância impar, em 18 de março deste ano, temos o nascimento de Stéphane Mallarmé, que há de contar ainda muitos anos até que efetivamente entrasse em cena com o desenvolvimento do movimento estético e literário do simbolismo e se tornasse um dos principais protagonistas intelectuais, no que tange as discussões sobre arte, estética e poesia.

No ano próximo de 1843, Baudelaire aceita a publicação de alguns versos seus, embora de forma anônima, na coletânea *Vers*⁶⁰ (com edição dos irmãos Hermann) da qual também participam Gustave Le Vavas seur, Ernest Prarond e A. Argonne (pseudônimo de Auguste Dozon), todos, nesta altura, colegas de Baudelaire. Com Prarond, que conhecera na pensão Bailly, inicia um projeto colaborativo que jamais será concluído: um drama intitulado *Ideolus*⁶¹. Também escrevera neste ano sua única novela, *La Fanfarlo*, recusada por vários editoriais⁶² e que somente viria à luz na publicação de suas obras póstumas, organizadas por

⁵⁸ Gautier, Théophile. *Le Club des Haschischins*. Paris: Alphonse Lemerre, 1897.

⁵⁹ Curiosamente, ou nem tanto, o período em que reside no Pimodan, entre outubro de 1843 e setembro de 1845, é também o período de sua quase bancarrota financeira, que só não se tornou em um real desastre graças à intervenção de sua família e a outorga de seu patrimônio restante a administração do notário Narcisse Ancelle.

⁶⁰ Cf. cartas 21 e 22: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856*. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.26-7.

⁶¹ Segundo nota de Jacques Crépet à edição das obras completas e correspondências de Baudelaire. Ver nota da carta 21: *Ibidem*, p.26.

⁶² Uma carta de 16 de novembro de 1843, endereçada à sua mãe, relata não só sua “longa entrevista com o diretor do *Bulletin de l’Ami des Arts*” (revista que dura dois anos, entre 1843 e 1845, e é patrocinada por Jules Janin, Charles Nodier e Guichardet), mas também que sua “novela sairá na primeira edição do mês de janeiro”. Também roga à mãe que o ajude encomendando assinaturas da revista: “Prometi-lhe mais assinaturas. É do meu interesse que esse homem tenha comigo obrigações; por isso conto com você para fazer uma assinatura, para que mais pessoas possam conhecê-lo, Paul, a Sra. Edmond Blanc, etc. A subscrição (20 francos agora) é de 36

Eugène Crépet, em 1887. Notadamente, em *La Fanfarlo*, Baudelaire ainda abusa de um estilo muito influenciado por Balzac, onde o protagonista Samuel Cramer é marcado com traços da personalidade do próprio autor.

Este momento marca também a vinda de Jules Champfleury para Paris (era natural de Laon na Picardia) e sua associação a Victor Hugo, Flaubert e a amizade para com Baudelaire, além da hostilidade que nutria em relação aos irmãos Goncourt. Considerado um dos precursores do realismo, ele é também cofundador da revista *Le Réalisme*.

É do período entre 1843 e 1844 o retrato de Baudelaire feito por, nesta altura, seu amigo Émile Deroy. Este, o amigo mais íntimo de Baudelaire durante o período de sua estadia no hotel Pimodan, será lembrando por Charles Asselineau em sua biografia *Charles Baudelaire: Sa Vie et son Œuvre*⁶³, ao qual dedicará algumas páginas; da mesma forma, Théodore de Banville dedicará um capítulo de seu *Mes Souvenirs* à lembrança desse pintor que, entre outras, deixou não só um retrato de Baudelaire, mas também de Pierre Dupont e outras pinturas como *La Petite Mendiante Rousse*.

Enquanto isso, já no ano seguinte de 1844, na *Revue des Deux Mondes*⁶⁴, Alfred de Vigny lança seu *La Maison du Berger*⁶⁵: uma de suas estrofes iria influenciar o poema XLVII *Harmonie du Soir* de *Les Fleurs du Mal*.

Vigny, principalmente após a revolução de julho em 1830, tornara-se um escritor tomado pelo pessimismo, por uma visão desencantada da sociedade e que enfatizava os temas

fr. a partir de janeiro, já que o jornal publica semanalmente”. Por fim, revela seu maior interesse: uma vez que o redator chefe do *Bulletin* é o amigo Jules Janin, provável futuro redator do *L’Artiste* (uma revista hebdomadária e ilustrada, publicada entre 1831 e 1904, dirigida, entre outros, por um futuro colega de Baudelaire, Arsène Houssaye), “aquele redator me prometeu formalmente de fazer-me entrar na redação”. Ver carta 31: *Ibidem*, p.32-4. Em outra carta, datada de 10 de junho de 1844, remete a sua “*Interminable nouvelle*”, ainda não publicada. Ver carta 40: *Ibidem*, p.41.

⁶³ Ver: Asselineau, Charles. *Charles Baudelaire: Sa Vie et son Œuvre*. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1869, p. 08-10. Onde podemos ler: “Entre a alcova e a lareira, eu ainda posso ver o retrato pintado por Emile Deroy em 1843, e - na parede oposta, acima de um sofá sempre coberto de livros, uma cópia (reduzida) *Mulheres de Argel*, trabalho do mesmo pintor, feito para Baudelaire, e que ele mostrou com orgulho. O que aconteceu com essa cópia, permaneceu bonita na minha memória? Eu não sei, e o próprio Baudelaire nunca foi capaz de me dizer. Felizmente, o retrato foi salvo e tem preservado a fisionomia do autor de *Les Fleurs du Mal* em sua primeira idade literária. [...] Baudelaire amava ele, tanto por suas qualidades de artista como por seu espírito; ele tinha feito-o seu convidado. É através do intermédio de Deroy que eu conheci Baudelaire, à ocasião do Salão de 1845”.

⁶⁴ Revista mensal, das mais antigas da França, fundada em 1829 por François Buloz. Em suas páginas, abrigou os principais nomes da literatura francesa, tais como Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Honoré de Balzac, Sainte-Beuve, George Sand, Alfred de Musset, além do próprio Charles Baudelaire. Originalmente uma revista que confrontava o regime monárquico, acaba se tornando com o passar dos anos, cada vez mais conservadora. A partir de 1877, quando morre seu fundador, passa a ser dirigida por Charles Buloz e depois pelo crítico Ferdinand Brunetière que, sob sua influência, acaba por apoiar a igreja católica contra as ofensivas anticlericais do final do século XIX. Brunetière também será um dos críticos mais ferrenhos do simbolismo/decadentismo. Para consultar todas as edições da revista, entre 1829 e 1930, ver em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32858360p/date>.

⁶⁵ Ver: Vigny, Alfred de. *La Maison du Berger*. In: *Revue des Deux Mondes*. Tome Septième. 1844/07. Paris: *Revue des Deux Mondes*, 1829, p.302-14.

do marginal, do proscrito, do pária, encarnados na figura do poeta, do profeta, do nobre, do Satã e do soldado. Essa riqueza simbólica, assim como uma visão estoica do mundo, acabaram por colaborar no grande quadro de influências de Baudelaire e, posteriormente, no movimento simbolista nascente.

Ao mesmo tempo em que Baudelaire dilapida parte significativa de sua herança paterna em extravagâncias, levando sua família a intervir novamente na vida do autor ⁶⁶, em 1844 temos a publicação de *Mystères Galants des Théâtres de Paris* ⁶⁷, coletânea na qual Baudelaire chegou a colaborar de forma anônima. Também, agora publicado no hebdomadário *L'Artiste* ⁶⁸, temos cinco sonetos (sendo quatro, dos quais, assinados com o pseudônimo de Privat d'Anglemon e outro anônimo). Neste ano entra em cena, também, Paul Verlaine, que nasce em um dia 30 do mês de março. ⁶⁹

É também desse momento que inicia o contato pessoal de Baudelaire com Sainte-Beuve, através do envio de uma carta elogiosa e admirativa a este autor, recheada com versos. Dentre toda sua extensa correspondência, é para com Sainte-Beuve que Baudelaire dispõe de sua mais expansiva afeição e reverência. ⁷⁰

⁶⁶ Em carta provavelmente datada de julho de 1844 e endereçada à sua mãe: “*Peço que você leia isto com muito cuidado porque é muito grave, e é um apelo final para o seu bom senso e carinho tão forte que você diz ter por mim. Primeiro eu dou-te esta carta com o selo do segredo, e peço para você não mostrar a ninguém [...] Você pode, quando estamos sozinhos, me tratar como quiser — mas eu rejeito com toda a raiva tudo que atenta contra a minha liberdade. — Não é uma crueldade incrível a de me submeter à arbitragem de alguns homens entediados, e quem não me conhece? [...] Mas, por Deus, sem árbitros, sem estranhos — sem confidências, desejo que todas as coisas sejam suspensas, até que eu tenha com você e o senhor Ancelle uma longa conferência. — Vou vê-lo esta noite e espero que você venha. — Mas eu tenho certeza, formalmente certeza de que após o primeiro sucesso, será mais fácil pelo seu intermédio para me ajudar um pouco a chegar a uma boa posição rapidamente*”. Ver a longa carta 41: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.41-7. Ao fim, tudo o que sobrou de sua herança, será confiada à Narcisse Ancelle, notário de Neuilly, que irá administrar seus rendimentos e pagar uma espécie de pensão mensal ao autor (algo em torno dos 200 francos ao mês). Várias cartas posteriores, endereçadas a Sr. Aupick, tratam de sua insatisfação com essa situação e com o Sr. Ancelle. Ver cartas 42 até 49, em: *Ibidem*, p.47-56. Ao que tudo indica, esse acontecimento, tal como tantos outros, tiveram uma importância fundamental para o futuro literário de Baudelaire, forçando-o a buscar fontes de renda em nichos literários outros.

⁶⁷ Baudelaire, Charles. *Mystères galans des théâtres de Paris*. Paris: Cazel, 1844.

⁶⁸ Para consultar as edições do *L'Artiste*, entre 1831 e 1904, ver em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343612621/date>

⁶⁹ Vale lembrar também, que em 15 de outubro nasce Friedrich Nietzsche, filósofo alemão influenciado não só por Richard Wagner (assim como este músico influenciaria o próprio Baudelaire), mas pela própria figura do poeta de *Les Fleurs du Mal*.

⁷⁰ Ver nota introdutória de Eugène Crépet às *Lettres a Sainte-Beuve* em: Baudelaire, Charles. *Oeuvres posthumes et Correspondances Inédites*. Paris: Maison Quantin, 1887, p.231-3. Em uma carta datada dessa época podemos ler: “*Senhor, Stendhal disse isso em algum lugar, ou assim: Eu escrevo para uma dezena de almas que eu nunca poderei ver, mas eu amo sem vê-los. Estas palavras, senhor, não são elas uma ótima desculpa para esta intrusão, e não é claro que qualquer escritor é responsável pela simpatia que desperta? Estes versos foram feitos para você, e assim ingenuamente que, quando eles terminaram, eu me perguntava se eles não se pareciam com uma impertinência, e se a pessoa acertada não tinha o direito de se ofender com o elogio. - Eu espero que você se digne a me dizer sua opinião*”. Ver a carta 57: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.61-4

Imediatamente, no ano seguinte, publica uma resenha cujo título já deixa claro seu objeto, *Salon de 1845*.⁷¹ O trabalho como crítico de arte surge, talvez, como fruto da pressão que o autor sofria para manter seu padrão social de gastanças e excentricidades. Lembrando que os salões eram uma prática comum, iniciada em Paris no século XVIII e promovida pela Académie des Beaux-Arts, que por muito tempo foi o evento mais importante do mundo na exposição das artes. Além disso, as resenhas sobre essas exposições – igualmente chamadas de “Salões” – também acabaram se tornando um gênero literário reconhecido e de grande ressonância, cujos *salonniers* galgaram efetiva influência nos meios ilustrados parisienses⁷².

De toda forma, é o primeiro livro que teve seu nome assinado como autor. É também a primeira exposição de fôlego, em que podemos apreciar Baudelaire, mesmo em se tratando ainda de um trabalho de juventude, expondo uma de suas principais características enquanto crítico: sua ousadia, em tempos de uma crítica mais elogiosa e com intenções de divertir e não ensinar: “*a crítica dos jornais, às vezes boba, às vezes furiosa, jamais independente, tem, por suas mentiras e camaradagem descarada, desgosto pelos burgueses e seus úteis manuais chamados relatórios dos Salões*”; o fato de não poupar ninguém de sua língua ferina, como demonstra em suas críticas as obras de Horace Vernet e Schnetz: “*realmente é uma dor ver um homem de espírito vagueando através do horrível*”; enfim, sua sugerida imparcialidade, afinal “*o que dizemos, os jornais não se atreveriam a imprimi-lo. Vamos, portanto, ser muito cruéis e insolentes? Não, pelo contrário, imparciais*”.⁷³ Posteriormente, Baudelaire irá dizer: “*Eu tenho sido desde há muito acostumado a dizer claramente o que eu acho, então não me culpe por isso*”.⁷⁴ Em outros termos, “*Baudelaire gostava de colocar suas teses de maneira chocante numa iluminação barroca*”⁷⁵.

Da mesma forma, deixa clara a sua reverência para com Eugene Delacroix, ao afirmar, tanto que “*nenhum dos amigos do Sr. Delacroix, e dos mais entusiastas, não ousou lhe dizer simplesmente, claramente, ousadamente, como nós*”, como que também “*Delacroix é, decididamente, o pintor mais original dos tempos antigos e dos tempos modernos*”.⁷⁶

Ao fim, Baudelaire conclui da seguinte forma:

⁷¹ Ver: Baudelaire, Charles. *Salon de 1845*. Paris: Jules Labitte, 1845. Ou ainda: Baudelaire, Charles. *Salon de 1845*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.01-76.

⁷² Conforme nota 24 de: Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.270.

⁷³ Todas passagens de: Baudelaire, Charles. *Salon de 1845*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.02, p.11, p.01.

⁷⁴ Ver carta a 95, à Ancelle, de janeiro de 1850: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.119.

⁷⁵ Benjamin, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.11.

⁷⁶ Baudelaire, Charles. *Salon de 1845*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.05.

*Nós não acreditamos ter feito omissões graves. - O Salão, em suma, parece com todas as exposições anteriores, exceto a chegada súbita, inesperada, surpreendente de William Haussoullier - e algumas coisas muito bonitas, de Delacroix e de Decamps. De resto, vendo que todos estão pintando cada vez melhor, o que nos parece desolador - mas de invenção, de ideias, de temperamento, não mais do que antes. - Ao vento que soprará amanhã ninguém ouve, mas o heroísmo da vida moderna nos rodeia e pressiona-nos. - Os nossos verdadeiros sentimentos nos sufocam o bastante para que nós os conhecêssemos. - Estes não são nem os sujeitos nem as cores que faltam aos épicos. Este será o pintor, o pintor verdadeiro, que irá arrancar a partir de sua vida presente, sua cota de épico, e nos farão ver e entender, com a cor ou o desenho, como são grandes e poéticos que estão em nossas gravatas e nossas botas polidas. - Que os verdadeiros cientistas dão-nos no próximo ano essa alegria estranha de comemorar a vinda do novo!*⁷⁷

Neste seu primeiro trabalho de crítica e que representa seu maior fôlego enquanto escritor profissional, Baudelaire tem como objeto a relação, por ele idealizada, que deveria se estabelecer entre o pintor e a vida cotidiana, ou em outras palavras, entre o artista e a modernidade.

E no *L'Artiste*, novamente, publica o soneto *A une dame creole*, composto durante sua viagem marítima de 1841/42 e que irá compor *Les Fleurs du Mal*. Em *L'Agiotage*, uma sátira de Pierre Dupont, podemos ler o anúncio na contracapa:

⁷⁷ *Ibidem*, p.75-6.

Pour paraître incessamment :

LES STALACTITES,

PAR

THÉODORE DE BANVILLE.

LES LESBIENNES,

PAR

BAUDELAIRE-DUFAÏS.

Figura 1 ⁷⁸

“*Para aparecer em breve: As lésbicas, de Baudelaire-Dufaÿs*” ⁷⁹: é o título primeiro das vindouras *Flores do Mal*. Tal trabalho ainda demoraria mais de uma década para realmente vir a público, apesar de ser gestado durante todo esse período. Por sinal, Dupont, que era amigo de Nerval, Gautier, Charles Gounod e também de Baudelaire, chegou a ser homenageado por esse último em uma “*notice*” que abre *Chants et Chansons* de 1851, ao elogiar a figura do poeta que encarna um compromisso com a sociedade, à qual faz parte, em contrapartida da atitude dos românticos com sua “*individualité malade*”. Para Baudelaire, “*a arte era agora inseparável da moralidade e da utilidade. O destino de Pierre Dupont foi*

⁷⁸ Contracapa de *L’Agiotage* de Pierre Dupont (1821-1870) em 1845. Ver: Dupont, Pierre. *L’Agiotage*, Satire. Paris: Chez Tous Les Librairies, 1845.

⁷⁹ O trabalho é dedicado a Théodore de Banville. Ver: Dupont, Pierre. *L’Agiotage*, Satire. Paris: Chez Tous Les Librairies, 1845.

análogo”.⁸⁰ Sem esquecer “*que por causa dos sentimentos públicos dos quais esta poesia é um sintoma, e que Pierre Dupont ecoa*”⁸¹, podemos também recuperar algumas nuances presentes no imaginário daquele momento: o rescaldo da *bataille romantique* no campo literário, do mesmo modo que as reverberações das desventuras políticas recentes (a restauração e a *Monarchie de juillet*, o início da Segunda República e o golpe de Luís Napoleão em 1851, etc.).

Além de tudo isso, no *Le Corsaire-Satan*, Baudelaire publica uma fantasia sobre os costumes literários de seu tempo, *Comment on Paie Ses Dettes Quand on a du Génie*⁸², que, a desdém das “*preces para não contar a ninguém*”, discorre que “*é por isso que eu vou contar a todo mundo*”, a estória sobre um fictício escritor que, ao propor dois diferentes artigos ao seu editor (por dois preços diametralmente diferentes), acaba por encomendá-los a outrem.

É, também, o ano em que Baudelaire se encontra com Charles Asselineau, um de seus amigos posteriores mais fiéis, e que irá apoiar no ano de 1857 sua publicação mais importante, *Les Fleurs du Mal* (assim como publicar, efetivamente, com a colaboração de Banville, uma terceira edição póstuma em 1868). Essa amizade foi tão duradoura e forte que, no ano de 1869, acaba por publicar uma das primeiras biografias sobre Baudelaire: *Charles Baudelaire, Sa Vie et Son Œuvre*⁸³. O ano de 1845 marca, igualmente, não somente a mudança de Baudelaire para o Hotel de Dunkerque, mas também é o ano de publicação das *Poésies Complètes* de Gautier e *The Raven and Other Poems* de Poe, bem como uma coletânea de seus “*tales*”, além de contar, pela primeira vez em francês, com uma tradução de um conto seu, por Alphonse Borghers em *The Gold Bug*, traduzido para *Le Scarabée d’Or*.⁸⁴

Nas festas oferecidas pelo pintor Fernand Boissard, membro do *Club des Haschischins*, Baudelaire conhece vários nomes importantes da época, entre cientistas, artistas

⁸⁰ Baudelaire, Charles. Notice sur Pierre Dupont. In: Dupont, Pierre. Chants et Chansons (poésie et musique). Tome 1. Paris: L’éditeur et A. Houssiaux, 1851, p.02; Baudelaire, Charles. Notice sur Pierre Dupont. In: _____. L’Art Romantique. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.183-98.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Na edição de 24 de novembro de 1845 do *Le Corsaire-Satan* ou ainda na edição das obras póstumas de 1908. Ver: Baudelaire, Charles. Comment on Paie Ses Dettes Quand on a du Génie. In: Œuvres Posthumes. Paris: Société du Mercure de France, 1908, p.289-93.

⁸³ Ver: Asselineau, Charle, *op.cit*.

⁸⁴ Que teria nova tradução em 1856 e comporia um volume contendo 14 contos e noveletas chamado *Histoires Extraordinaires* (cuja seleta saiu somente na França), além de uma introdução biográfica, ambas, obra do próprio Baudelaire. Houveram várias reedições até o fim do século, ver: Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Éditions d’Art Éduard Pelletan, 1856; Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1864 ; Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875 ; Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: A. Quantin, 1884.

e músicos, dentre eles Théophile Gautier e Madame Sabatier. Também por essa época, Baudelaire costumava frequentar o tradicional Café Momus, cenário de um dos atos da ópera de Puccini *La Bohème* e localizado na Rua Saint-Germain-l'Auxerrois, onde também encontrava várias personalidades do mundo artístico parisiense, tais como o escultor Clésinger e o pintor Gustave Courbet (que irá retratá-lo dois anos depois).

Já no início do próximo ano, em janeiro, publica no *Le Corsaire-Satan*, o intitulado *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*⁸⁵, sucessor crítico do seu *Salão de 1845*. Um mês depois, mas agora no *L'Esprit Public*, lança uma de suas primeiras traduções, do reverendo inglês George Croly, intitulado *Le jeune enchanteur*, além do autoral *Conseils aux jeunes littérateurs*, onde, à maneira de um manual, expõe seus pensamentos sobre o ofício de escritor. Além dessas publicações, também lança *Choix de maximes consolantes sur l'amour* no *Le Corsaire-Satan*, *l'impénitent* no *L'Artiste* e *A une indienne* no *L'Arte*.

No *Le Tintamarre*⁸⁶, colabora com os “causeries” entre setembro de 1846 e março do ano seguinte⁸⁷. Provavelmente, é nesse momento que começa a amizade com Auguste Vitu, escritor e publicitário republicano que trabalhou em pequenos jornais, tais como o próprio *Tintamarre*, mas também no *Le Corsaire* e no *Le Silhouette*.

Mais marcante, no entanto, é o fato de Baudelaire aderir à *Société des Gens de Lettres* neste ano, que, como já mencionamos, fora criada por Desnoyers, a partir de uma ideia de Balzac, e que reuniu, além dos mencionados, também Victor Hugo, Alexandre Dumas e George Sand, entre outros. Em carta aos “*membres du comite de la Société*”, provavelmente datada de junho de 1846, Baudelaire anuncia que deseja “*participer dos benefícios que a Companhia dos Homens de Letras assegura aos seus membros para a reprodução de suas obras, eu lhe peço a gentileza de me permitir fazer parte*”.⁸⁸

Da mesma forma, é o momento em que se firma e é prestigiado como um crítico de arte importante, com sua publicação do *Salon de 1846*⁸⁹, que acaba por se tornar um marco da crítica moderna, por não ser apenas um relato das tendências estéticas

⁸⁵ Ver: Baudelaire, Charles. *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.199-209.

⁸⁶ Dependendo da edição, subintitulado “*Journal d'industrie, de littérature, de musique, de modes et de théâtres*”, “*Critique de la réclame, satire des puffistes*”. Para consultar edições entre 1843 e 1899, ver em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32877684p/date>.

⁸⁷ Reunidos, em parte, por André Malraux em um volume, ver: Baudelaire, Charles. *Causeries*. Paris: Ducros, Lefèvre & Colas, 1920.

⁸⁸ Ver a carta 71: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856*. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.78.

⁸⁹ Ver: Baudelaire, Charles. *Salon de 1846*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.77-198.

contemporâneas, mas uma reflexão ampla sobre a arte e seus temas mais caros. Em sua abertura, dedicada “*aux bourgeois*”, podemos ler:

*Vocês são a maioria, - número e inteligência - assim como vocês são a força - que é a justiça. Alguns estudiosos, outros proprietários - um dia glorioso virá quando os estudiosos serão os proprietários e os proprietários estudiosos. Em seguida, seu poder será completo, e ninguém vai protestar contra isso. Atendendo a esta harmonia suprema, é justo que aqueles que são os proprietários aspirem a serem estudiosos, porque a ciência é um prazer, não menor que a propriedade. Vocês possuem o governo da cidade, e isso é justo, porque vocês são a força. Mas vocês devem ser capazes de sentir a beleza, porque como qualquer um dentre vós hoje não pode passar sem alimento, ninguém tem o direito de viver sem poesia. Vocês podem viver três dias sem pão - sem a poesia, jamais; e aqueles que dizem o contrário estão errados: eles não sabem.*⁹⁰

Baudelaire conclama a unificação de dois campos, referenciados, de um lado pela posse da força/justiça/propriedade/governo das cidades, de outro pela erudição/sabedoria. Dois campos apartados, mas que, para o bem da “*harmonie suprême*”, devem se unificar, quando estudiosos serão também proprietários e proprietários serão também estudiosos. De certa forma, podemos supô-lo, Baudelaire está reverberando, nesta sua crítica, um discurso de Victor Hugo, apresentado alguns poucos meses antes à *Chambre des Pairs* e que abordava a questão da propriedade das obras de arte.⁹¹ No mais, o que se destaca neste novo trabalho crítico é o apuro com que aborda a obra de Eugène Delacroix, novamente.

É no ano de 1846 que nasce Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, de quem iremos comentar mais a frente, e cuja obra *Les Chants de Maldoror* de 1869 é um marco, dos mais importantes, em se tratando de arte simbolista/decadentista, sendo uma das principais referências para os surrealistas do século seguinte.

Em 1847, é publicado *La Fanfarlo* no *Bulletin* da *Société des Gens de Lettres*, novela à qual já mencionamos anteriormente. De toda forma, o *Bulletin* não é necessariamente uma publicação voltada ao grande público e dotada de um compromisso editorial de larga escala, mas uma forma de socialização do trabalho dos autores ingressos na sociedade.

É por volta desta mesma época, que Baudelaire entra, pela primeira vez, em contato com Edgar Allan Poe, através da leitura do seu conto *The Black Cat*. Em dezembro,

⁹⁰ Ver: Baudelaire, Charles. Salon de 1846. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.77-8.

⁹¹ Ver: Hugo, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et Paroles* 1, Avant l'exil, 1875. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d'éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926, p.549-52.

Baudelaire é retratado novamente, mas agora por Gustave Courbet, em uma obra que foi rejeitada pelo Salão de 1847, quando fora chamada de *L'Homme à la pipe*.⁹²

Em 1848, temos notadamente um evento singular com a Revolução.⁹³ Já em janeiro, o clima de desconforto era visível, denunciado por Alexis de Tocqueville em seu discurso à Câmara dos Deputados (*Chambre des Députés*)⁹⁴, que requeria não só uma reforma eleitoral, mas também da própria moral pública, vista por ele, como degenerada e corrupta.

Tal evento fora, senão o mais, um dos mais importantes e significativos dessa geração de escritores, políticos e homens de letras, impregnando suas próprias visões de mundo, independente do lado ao qual aderiram.⁹⁵ A presença mais marcante nos debates que circularam a Revolução de 1848 foi notadamente Victor Hugo, que era um membro atuante da Câmara dos Pares, àquele momento. Por sinal, seus discursos, *Actes et Paroles*⁹⁶, antes do exílio, reservam um excelente manancial para a imersão no *ethos* dessa época.

Logo em fevereiro, entre os dias 22 e 25, ocorrem as três jornadas revolucionárias contra a Monarquia de Julho e, enfim, a abdicação de Luís-Filipe. Alguns dias depois, em 27 de fevereiro, Baudelaire, em associação com Jules Champfleury e Toubin, lança os dois números do jornal *Le Salut Public*, uma de suas primeiras tentativas editoriais. Podemos ler naquilo que possivelmente seria um editorial:

⁹² Ver nota 1 de Eugène Crépet a carta 92: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.111.

⁹³ Neste período têm-se inúmeros avanços: abolição da escravidão (27 de abril), da pena de morte para políticos (26 de fevereiro), da prisão por dividas (9 de março), dos castigos corporais (12 de março).

⁹⁴ Podemos ler: “*Senhores, eu não sei se estou errado, mas parece que o estado atual das coisas, o estado atual da opinião pública, o estado de espírito na França, é provável que alarme e angustie. De minha parte, eu declaro honestamente à Casa que, pela primeira vez em 15 anos, tenho algum receio para o futuro; e o que me mostra que estou certo, isto é, que essa impressão não me é particular: eu acho que posso apelar a todos aqueles que me ouvem, e a todos que me respondem, nos países que representam, uma impressão análoga subsiste; um certo mal-estar, um certo medo tem invadido os espíritos; que, pela primeira vez, talvez, em 16 anos, o sentimento, o instinto de instabilidade, este sentimento precursor das revoluções, que muitas vezes anuncia, que às vezes dá à luz, que este sentimento existe em um nível muito grave no país*”. Tocqueville, Alexis de. *Discours à la Chambre des députés: 27 janvier 1848*. Disponível em: <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Tocqueville1848.asp>, consultado em 10/10/2011.

⁹⁵ Por exemplo, sobre a geração chamada dos “*quarante-huitards*”, ver: Canelas, Letícia Gregório. *Franceses “quarante-huitards” no Império dos Trópicos (1848-1862)*. Campinas, SP: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

⁹⁶ Podem ser consultados na seção *Actes et Paroles* de sua obra completa, distribuídos em 4 tomos: Hugo, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et Paroles 1*, Avant l’exil, 1875. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d’éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926; Hugo, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et Paroles 2*, Pendant l’exil, 1875. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d’éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926; Hugo, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et Paroles 3*, Depuis l’exil, 1876. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d’éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926; Hugo, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et Paroles 4*, Depuis l’exil, 1876-1885. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d’éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926.

VIVA A REPÚBLICA!

AO POVO.

Eles disseram ao povo: cuidado.

Hoje devemos dizer ao povo: tenham confiança no governo.

Povo! Você está lá, sempre presente, e seu governo não pode cometer erros. Monitore-o, mas o envelope com seu amor. Seu governo é o seu filho.

*Dizemos para as pessoas: cuidado com os conspiradores, os moderados, os retrógrados! Sem que precise ter certeza, os tempos estão carregados de nuvens, embora o amanhecer esteja brilhando. Mas o que as pessoas sabem disso muito bem, o melhor remédio para as conspirações de todos os tipos é A FÉ ABSOLUTA na República, e que qualquer intenção hostil seja inevitavelmente sufocada em uma atmosfera de amor universal.*⁹⁷

Pelo tom da narrativa, podemos ter não somente uma ligeira noção dos posicionamentos políticos de Baudelaire naquele momento (nos seus 26 anos de idade), mas também uma imagem de como esse evento fora marcante, inclusive, para este autor. Da mesma forma, podemos verificar uma primeira rede de colaborações formada com esses outros dois autores mencionados.

Ainda no âmbito político, Baudelaire torna-se, primeiro, secretário de redação do *Tribune Nationale*, um periódico republicano e socialista moderado; alguns meses depois, redator-chefe de um novo jornal chamado *Le Représentant de l'ndre*, conservador. Como iremos tratar, essa mudança de prática política de Baudelaire está associada com sua rede de influências: é um momento em que o autor lê Poe e Joseph de Maistre, que acalentam seu ímpeto político e, possivelmente, redirecionam esse mesmo ímpeto para a esfera artística e crítica exclusivamente.

Em 2 de março, quando da ocasião do plantio simbólico de “*arbre de la Liberté*”, na praça de Vosges em Paris, Victor Hugo pronuncia o célebre discurso de proclamação da Segunda República:

O significado desta árvore não mudou durante dezoito séculos; apenas, não esqueçamos, com os tempos novos, deveres novos. A revolução que fizeram nossos pais há sessenta anos era grande pela guerra, a revolução que fazemos hoje deve ser grande pela paz. A primeira foi destruída, a segunda deve organizar. O trabalho de organização é o complemento necessário para o trabalho de destruição; este é o que liga intimamente 1848 a 1789. Fundar, criar, produzir, pacificar; satisfazer a todos os direitos, desenvolver todos

⁹⁷ Le Salut Public. (Les rédacteurs: Champfleury, Baudelaire e Toubin) 1^{er} Numero E 2^e Numero. Paris: Imp. Ed. Baudouin, 1848.

*os grandes instintos do homem, preencher todas as necessidades das sociedades; é a tarefa do futuro. Mas nestes tempos onde estamos, o futuro vem rapidamente.*⁹⁸

Que ecoa, com um “*poderíamos quase dizer que o futuro não é amanhã, começa hoje*”; e conclui com uma exaltação da França: “*durante três séculos o mundo imita a França. Durante três séculos, a França foi a primeira das nações*”.

Quanto a Baudelaire, a única referência que faz à revolução em suas cartas, é dirigida à sua mãe já no final do ano, em dezembro:

*Outra razão pela qual eu deveria estar feliz é que você pode atender o meu pedido, uma vez que eu temo vivamente por este movimento insurrecional, e não há nada mais deplorável do que este aborrecimento de estar privado de dinheiro nestes tempos. [...] Os novos governos não se movem sem dúvida...*⁹⁹

E com relação a um certo (e desconhecido) Sr. Schoman, que é, segundo Baudelaire, um “*músico talentoso, que teve que deixar Dresden, na sequência dos dias revolucionários*”¹⁰⁰, já no momento dos desdobramentos europeus da revolução.

Na esfera literária, temos a primeira tradução de Poe efetuada por Baudelaire: o conto *Révélation Magnétique*, publicado no *La Liberté de Penser* e posteriormente incluso na coletânea de contos, organizada e traduzida por Baudelaire, *Histoires Extraordinaires*.¹⁰¹ Como iremos abordar, logo em seguida, este conto (no original *Mesmeric Revelation*) não só ecoa uma atmosfera de época, muito característica e ainda envolta por um clima de mistério e segredo, afora as dúvidas com relação à ciência nascente, mas também reflete a própria visão de mundo de Baudelaire, duplamente reforçada por suas próprias convicções e pela influência de Poe. Devido a isso – a essa visão de mundo já nascida sob essa cautela com relação à ciência e desejosa do mistério e do incógnito – que Baudelaire se encanta com a obra de Poe e torna esse autor um verdadeiro projeto de vida (vide suas traduções e ensaios biográficos, que o tornaram uma das principais autoridades sobre Poe na França e cujas traduções ainda hoje são as que Baudelaire ofertou ao mercado editorial).

⁹⁸ Hugo, Victor. Oeuvres complètes de Victor Hugo. *Actes et Paroles* 1, Avant l'exil, 1875. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d'éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926, p.172.

⁹⁹ Ver a carta 91: Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.110.

¹⁰⁰ Ver a carta 93, endereçada a um sujeito desconhecido em 13 de julho de 1849: *Ibidem*, p.112-3.

¹⁰¹ O título original é “*Mesmeric Revelation*” e fora publicado em seu “*Tales*” de 1845. Ver: Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875, p.258-72; Poe, Edgar Allan. *Tales*. Nova York: Wiley & Putnam, 1845, p.47-57.

No ano de nascimento de Joris-Karl Huysmans (nascido Charles-Marie-Georges Huysmans), Baudelaire publica no *L'Echo des Merchands de Vin* o poema *Le vin de l'assassin*, que irá compor o CVI de *Les Fleurs du Mal*.

É, provavelmente, deste período o início da aproximação das relações entre Jean Wallon ¹⁰² e Baudelaire. Logo após a Revolução, Wallon publica uma revisão crítica do que fora publicado no ano de 1848 nos jornais, porém em uma perspectiva contrarrevolucionária, nos moldes da filosofia de Joseph de Maistre. Através do intermédio de Jules Champfleury, Jean Wallon conhece Baudelaire e logo se iniciam as trocas de correspondências, de livros e críticas entre os dois. Uma certa “simpatia socialista” preocupa Wallon, no entanto, que retira essa impressão da leitura do poema *Le Limbes*. Provavelmente, neste período pós-revolução, que Henry Murger, autor de *Scènes de la vie de bohème* e publicado neste mesmo ano de 1848, também conhecera Baudelaire através da relação em comum com Champfleury.

Em 1849, Baudelaire não só estreita relações com Théophile Gautier, como também conhece e torna-se amigo do editor Poulet-Malassis, além do primeiro contato com a obra de Richard Wagner. É também o ano da morte de Edgar Allan Poe.

Já no ano seguinte, em 1850, temos várias poemas publicados e que irão compor o vindouro *Les Fleurs du Mal*: *Lesbos* aparece em antologia do jornalista e polígrafo Julien Lemer (a quem Baudelaire conhecia desde pelo menos 1846 ¹⁰³), *L'âme du Vin* e *Le Châtiment de l'Orgueil* são lançados em *Le Magazin des Familles*. Novamente, uma perda significativa no campo das letras e no campo das influências de Baudelaire, desta vez é o ano da morte de Honoré de Balzac.

Neste momento, Nadar começa a publicação de uma série de retratos fotográficos de artistas contemporâneos, tais como Franz Liszt, Richard Wagner, Gérard de Nerval, Théodore de Banville, Gustave Courbet, Édouard Manet e, entre outros, também o de Charles Baudelaire. Inicialmente, quando se fixou definitivamente em Paris, Nadar trabalhou em diversos jornais, tornando-se um caricaturista reconhecido por seus trabalhos no *Le Corsaire-Satan* e no *Le Charivari*. Mas a fama veio com o projeto, mencionado acima, chamado de *Musée des Gloires Contemporaines*, o qual contava com pelo menos 300 nomes, dos mais importantes da época. Esse vultoso projeto fez de Nadar um dos sujeitos com a maior rede de contatos da época, tendo seu trabalho caricatural publicado posteriormente sob o nome de

¹⁰² Trocam cartas a partir de 1844. Ver as cartas 52 a 54, 99 a 101: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.58-9, p.126-8.

¹⁰³ Trocam cartas a partir de 1846, quando Baudelaire envia uma delas, advertindo Lemer que é “*insuportável quando me confundem com este engraçado que pode ser chamado Dufaï*”. Ver a carta 77: *Ibidem*, p.83-4.

Panthéon Nadar. Nadar, talvez a conexão que Baudelaire teria com os demais autores, seria a conexão onde todos estes se encontrariam.

Em seguida: primeiro, tem seu ensaio *Du vin et du Haschich* publicado no *Le Messenger de l'Assemblée* em 1851, para logo depois, num conjunto de onze poemas que apareceriam mais tarde no *Les Fleurs du Mal*, serem publicados na mesma casa editorial sob o título *Les Limbes*.¹⁰⁴

Ao fim do ano, em dezembro, Luis-Napoleão Bonaparte realizara o golpe de Estado e instaurara o Segundo Império. O acaso tratou de colocá-lo como protagonista em um tempo em que Karl Marx e Victor Hugo, por exemplo, despontavam como polemistas importantes e que acabaram por voltar-se para o então recém-elevado imperador. Aliado a isso, suas desajeitadas empreitadas políticas, tanto em matéria doméstica como internacional, colaboraram para reduzir sua imagem e direcioná-la para a de um “Napoleão, o Pequeno”, proposta por Hugo em sua sátira.¹⁰⁵ Eleito em 1848 por uma grande maioria, depositária dos mais diferentes motivos, em 1851 não precisou de grande esforço para permanecer no poder e declarar-se imperador, embora, no jogo político, continuasse a governar obedecendo as regras de 1848.

As “*journées révolutionnaires*” que se espalharam pela Europa acabaram por produzir efeitos, tais como a criação de um espaço político relativamente seguro aos governantes posteriores, assim como o arrefecimento das forças revolucionárias, ao ponto de tal experiência jamais se repetir novamente.

Antes que o ano terminasse, Baudelaire inicia suas relações com o chamado “*Napoléon de la Presse*”, Armand Dutacq, no desejo de imprimir algumas novelas no jornal *Le Pays*. Por sinal, Dutacq é o fundador do famoso cotidiano *Le Siècle*¹⁰⁶ e seria presença constante na correspondência baudelairiana. Baudelaire, de fato, ainda não o conhecia, como atesta a primeira carta a ele enviada: “*Eu não tenho a honra de ser conhecido por você, mas*

¹⁰⁴ Segundo Keith Waldrop: “*Desde, pelo menos, vinte e poucos anos, Baudelaire escreve poesia. Ele publicou em algumas revistas e em 1850 ou 51 teve todo um volume pronto, um manuscrito lindamente caligrafado ligado em dois volumes, com estampa de ouro. Após a catástrofe da tutela legal, ele se tornou desesperado para ganhar dinheiro com sua escrita, e muitas cartas a sua mãe informam-na sobre as várias formas com que ele vai fazer grandes lucros. Ele vai editar uma revista, ele vai escrever um romance, uma peça de teatro... pouco vem dele. As a hack, he was a flop. Em seguida, em junho de 1857, Les Fleurs du Mal foi publicada*”. Waldrop, Keith, *op.cit.*, p. XI

¹⁰⁵ Ver: Hugo, Victor. *Napoléon le Petit*. Paris: J. Hetzel, 1870.

¹⁰⁶ Para consultar as edições do *Le Siècle*, entre 1836 e 1932, ver em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32868136g/date>.

eu sou conhecido por muitos de seus amigos".¹⁰⁷ Ao mesmo tempo, podemos perceber as relações que já se encontram estabelecidas entre Baudelaire, Champfleury, Dutacq, além do jornalista, bibliófilo e financista Félix Solar e do escritor Henri-Alphonse Esquiros: "*Se você quer me conhecer, você pode ver Champfleury, Solar, Esquiros, etc.*".

Na primeira metade de 1852, Baudelaire publica em *La Revue de Paris* seus primeiros estudos sobre Poe: *Edgar Allan Poe, Sa Vie et Ses Ouvrages*¹⁰⁸. Tal autor tornar-se-ia, tão logo Baudelaire o conhecesse, quase que um irmão espiritual seu. Dedicar-se, a partir de então, ao estudo aprofundado da língua inglesa e as traduções de Poe para o francês, como mesmo atestam suas correspondências para com os editores e pessoas ligadas de alguma forma com a imprensa da época. À Poulet-Malassis, escreve anunciando que seu artigo sobre um "*écrivain américain*" será publicado em breve¹⁰⁹, ao mesmo tempo em que, à sua mãe, enuncia exaltado, que encontrou "*um autor americano que tem animado em mim uma simpatia incrível*".¹¹⁰

Ao mesmo tempo, publica um pequeno texto intitulado *L'Ecole Païenne*¹¹¹, que aparece em *La Semaine Théâtrale*, onde ataca o neopaganismo e nos revela um pouco mais sobre sua visão da arte e do lugar que ocupa o "belo" em sua visão de mundo. Também lança *Les Deux Crépuscules*, ainda em *La Semaine Théâtrale*, além de alguns poemas que aparecerão nas *Flores do Mal* e uma tradução de *The Pit and the Pendulum* de Poe na *Revue de Paris*.

É desse período, também, o início das cartas anônimas que Baudelaire envia à Madame Sabatier, recheadas sempre por poemas. Por sinal, na primeira destas cartas além de termos um dos poemas banidos na primeira edição das *Flores do Mal*¹¹², também temos o início do chamado "segundo ciclo poético-amoroso" do autor, o ciclo de Madame Apollonie Sabatier; (cujo primeiro, foi o "ciclo de Jeanne Duval", o terceiro o "ciclo de Marie Daubrun" e, ainda, um quarto "ciclo secundário", referente a mulheres figurativas, imaginárias ou idealizadas).

¹⁰⁷ Trocam cartas a partir de 1851. Ver as cartas 110, 113, 132, 176, 179, 190, 203-5 e 240: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856*. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.137-8, p.145-6, p.184-5, p.277-8, p.282-3, p.299, p.324-6, p.390-1.

¹⁰⁸ Ver: Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe, Sa Vie et Ses Ouvrages*. In: Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875.

¹⁰⁹ Ver: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856*. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.158.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.160-1.

¹¹¹ Ver: Baudelaire, Charles. *L'école Païenne*. In: _____. *L'Art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.289-297.

¹¹² Ver as cartas 130, 140-1, 166-8 e 175: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856*. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.180-2, p.207-11, p.260-4, p.275-7.

Nos anos seguintes, à véspera de sua publicação literária mais importante, Baudelaire continua a traduzir Poe e a publicar poemas esparsos pelos diversos periódicos da época. Em 1853 temos *The Raven* e *The Tell-tale Heart* de Poe que são publicados respectivamente no *L'Artiste* e no *Paris-Journal*. Em 1854, o nascimento de Arthur Rimbaud completa o quadro dos “quatro grandes” do Simbolismo. Entre 1854 e 1855, Baudelaire traduz os contos que irão compor as futuras coletâneas *Histoires Extraordinaires* e *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (que serão publicadas efetivamente em 1856 e 1857 ¹¹³). Ainda ao longo de 1855, publica mais um trabalho notório de crítica intitulado *Exposition Universelle de 1855* ¹¹⁴ (lançado em uma sequência de três partes e publicados nos periódicos *Le Pays* de Armand Dutacq e *Le Portefeuille*), especialmente pela primeira parte chamada *Méthode de Critique*. No mesmo ano, pela primeira vez sob o título de *Les Fleurs du Mal*, lança um fascículo contendo 18 poemas na *Revue des Deux Mondes*. Ainda, no *Le Portefeuille*, publica o ensaio *De l'Essence du Rire*.

Ao mesmo tempo, seguem diversas mudanças de domicílio. ¹¹⁵ Para esse aspecto, é preciso notar que Baudelaire passou a maior parte de sua vida em Paris (onde residiu em aproximadamente 40 endereços distintos) e alguns poucos momentos na região de Neuilly (entre 1827 e 1828, em agosto de 1848, e entre 1850 e 1851), em Lyon (entre 1832 e 1836), em sua viagem projetada para a Índia (entre 1841 e 1842), em Dijon (por pouco mais de um ano, provavelmente entre 1848 e 1850), em Honfleur (por curtos períodos em 1859), por fim, em sua estada na Bélgica (principalmente em Bruxelas, entre 1864 e 1866). ¹¹⁶ Quanto aos locais que costumava frequentar, além dos já mencionados anteriormente, Baudelaire era um apaixonado por cafés e costumava frequentar o *La Rotonde* do *quartier Latin*, depois o café *Momus*, além do *Mabille*, do *Prado*, do *Chaumière* e da *Closerie des Lilas*. ¹¹⁷

¹¹³ Várias são as reedições destas duas obras. Ver: Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Éditions d'Art Éduard Pelletan, 1856; Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1864; Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875; Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: A. Quantin, 1884; Poe, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875.

¹¹⁴ Ver: Baudelaire, Charles. *Exposition Universelle de 1855*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.211-244.

¹¹⁵ “Eu estou previamente forçado a fazer uma instalação provisória. Depois de UM MÊS que eu fui obrigado a me mover SEIS vezes, vivendo no estuque, dormindo nas lascas, lançado de hotel em hotel”. Ver as cartas 95 à Ancelle: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.114-23.

¹¹⁶ Cf. Pichois, Claude; Ziegler, Jean. Baudelaire. Paris: Fayard, 2005; Porché, Francois. *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*. Paris: Plon, 1926.

¹¹⁷ Cf. *Ibidem*, p.317.

Nessa trajetória de amadurecimento e evolução de sua visão de mundo, Baudelaire se dispôs, próximo do fim de sua vida, como um verdadeiro crítico de cultura, através de um caminho que percorre sua crítica específica da arte. Em ocasião da exposição universal de 1855 ¹¹⁸, sua crítica o levou para a via de uma profunda análise da vida contemporânea, do significado do “moderno” e do papel do artista naquela sociedade, reflexão que culminaria com a exaltação do nome de Constantin Guys em um ensaio publicado no jornal *Figaro*, no final de 1863, intitulado *Le Peintre de la vie moderne*.

No contexto dessa exposição, três nomes (entre os mais de dois mil artistas expositores) chamaram a atenção de Baudelaire e contribuíram para obrigá-lo, novamente, a tomar um posicionamento e refletir sobre a essência daquelas concepções de arte: de um lado, Jean-Auguste Dominique Ingres era apresentado com uma retrospectiva de sua extensa obra (o autor já contava 74 anos de idade) dedicada ao neoclassicismo de influência davidiana (Jacques-Louis David); de outro, Eugène Delacroix, em contraste evidente com o perfeccionismo neoclássico pelo seu romantismo imaginativo e apaixonado. Um terceiro nome seria o do amigo (e que já o havia retratado) Gustave Courbet, que não teria sido escolhido para a exposição, mas que acabara por montar uma exposição paralela e ao lado do Palais des Beaux-Arts, chamando-a de *Pavillon du réalisme*. Charles Baudelaire, em um conjunto de três artigos críticos sobre a exposição, filia-se à abordagem de Delacroix, a quem rende elogios, em detrimento de Ingres e Courbet. Por sinal – e com relação à Courbet, que neste mesmo ano escrevera um manifesto realista –, se num primeiro momento Baudelaire se interessara pela abordagem dita “realista”, logo após recusara-a veementemente, inclusive fazendo-o de forma que o elogio ao artificial (ou ao sobrenatural) tornara-se um dos principais aspectos filosóficos de sua obra posterior e, obviamente, de sua própria visão de mundo. Para Baudelaire, Courbet é – a desdém de sua “*selvagem e paciente vontade*” e de seu “*espírito de reação por vezes salutar*” – um “*espírito de sectário*”, cuja diferença com relação à Ingres é que este promove um “*sacrifício heroico*” em honra da tradição e da ideia do belo rafaelescos, e Courbet em benefício da “*natureza exterior, positiva, imediata*”. Ambos, travando sua “*guerra à imaginação*”, embora seguindo caminhos distintos, acabam em “*dois fanatismos*”

¹¹⁸ As Exposições Universais eram grandes exposições públicas realizadas em diversos locais do mundo, sendo a primeira realizada na Londres de 1851, e que tinham por objetivo levar ao conhecimento público as inovações, avanços e pesquisas, tanto na área tecnológica/industrial, como também na arte, ciência, literatura, etc. Em 1855, a “Grande Exposição”, como também era chamada à época, é organizada em Paris (onde voltaria a ocorrer nos anos de 1867, 1878, 1889, 1900 e 1937) e pela primeira vez abarca também uma exposição de arte contemporânea, pintura, gravura, litografia, escultura, medalhas e arquitetura, paralela à área destinada para a indústria.

opostos os conduzindo à mesma imolação”.¹¹⁹ Não é à toa sua predileção, nestes momentos, pela caricatura e pela maquiagem.¹²⁰

De toda forma, todo esse *ethos* acumulado, tanto de sua vivência particular no seio familiar e depois, mas também derivado do clima geral e comum parisiense, colaborou para aquilo que viria a ser um de seus maiores e mais expressivos trabalhos: a publicação de *Les Fleurs du Mal* em meados de 1857.

Flores do Mal: síntese e um ponto de partida

Uma das grandes transformações, no que tange ao âmbito cultural, que transcorreu ao longo do Segundo Império (1852-1870), foi a do campo literário. Suas características modificaram-se, na esteira de uma forte expansão – principalmente, após 1870 –, notadamente no que tange à quantidade de livros publicados e de editores envolvidos, o volume cada vez maior das tiragens, etc.; além do desenvolvimento de uma relativa autonomia com relação às antigas fontes de pressão e censura¹²¹: a “*liberté de la presse*” sempre assistiu, na França, a “idas e vindas” e só obteve uma relativa liberdade com a lei de 29 de julho de 1881; de toda forma, durante o Segundo Império assistiu-se a um relaxamento do que era considerado censurável, apesar das polêmicas morais envolvendo Flaubert e Baudelaire e das polêmicas políticas envolvendo Hugo; além disso, também ocorreu uma multiplicação das instituições especializadas em literatura e arte, diretamente relacionada (em um processo circular) com o aumento significativo do prestígio e prosperidade da carreira literária e artística.

Nesse contexto, Baudelaire, em uma quinta-feira de primavera, 25 de junho do ano de 1857, lançava com toda pompa, que aquela circunstância oferecia, sua obra mais importante até então. Mal sabia que ela seria a mais importante de toda sua vida, de toda sua geração e – por alguns, aceita como – a mais importante do seu século. *Flores do Mal*, uma

¹¹⁹ Todas as passagens em: Baudelaire, Charles. Exposition Universelle de 1855. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.227-8.

¹²⁰ Sobre o tema da caricatura, ver os ensaios *De l'Essence du Rire*, *Quelques caricaturistes français* e *Quelques caricaturistes étrangers*, em: Baudelaire, Charles. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.359-436. Estes ensaios foram, de uma outra forma, anunciados em carta enviada em 1851 a Armand Dutacq, em que Baudelaire menciona que “*Quero imprimir no Le Pays algumas novelas intituladas: Do cômico nas artes e dos Caricaturistas*”. Ver a carta 110: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.137-8. Já sobre o tema da “*maquillage*”, ver seu trabalho posterior, de 1863, *Le Peintre de la vie moderne*, onde faz um “*elogio da maquiagem*”: Baudelaire, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. In: _____. *L'Art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.51-114.

¹²¹ Cf. Charle, Christophe. *Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus*. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 32e Année, n° 2 (Mar/Apr, 1977), p. 241.

coletânea com 52 poemas, fora publicada naquele momento pelo amigo de Baudelaire, Poulet-Malassis, após um curto período de negociação ¹²², que, por fim, acabou com a venda dos direitos da obra para o editor.

Uma vez que a obra já estava sendo gestada há mais de uma década, com poemas sendo publicados de forma esparsa em variados veículos de imprensa periódica ou, então, em antologias, uma boa parte do conteúdo das *Flores do Mal*, assim como o perfil de seu autor, já eram conhecidos pelo público e pela crítica especializada. De certa forma, essa relativa previsibilidade deve ter contribuído para que a crítica se apresentasse de forma tão rápida. Em 5 de julho, um artigo de Gustave Bourdin publicado no *Figaro* denunciava a “imoralidade” e a “obscenidade” da coleção de poemas e, dois dias depois, a direção da segurança pública, um órgão do ministério do interior, alertava os tribunais sobre o delito de ultraje à moral pública cometido por Baudelaire. Dias depois, uma resolução é apresentada e consta de uma ação judicial instaurada contra o autor e seus editores, além da ordem de apreensão dos exemplares.

No dia 11 do mesmo mês, Baudelaire chega a escrever a Poulet-Malassis teorizando que toda a celeuma em torno da publicação de *Les Fleurs du Mal* provavelmente havia iniciado com o artigo de Bourdin no *Figaro*, além de recomendar ao amigo a subtração dos exemplares em sua posse. ¹²³ Tal publicação fora projetada para ter uma tiragem de 1.100 exemplares, embora possivelmente tenha sido maior. ¹²⁴

Antes disso, porém – é importante lembrar –, o *Madame Bovary* de Gustave Flaubert também já passara por semelhante situação. Entre outubro e dezembro de 1856, tal

¹²² Em 4 de fevereiro Baudelaire remete o manuscrito à Poulet-Malassis através de Madame Dupuy. Nessa época, a livraria Dupuy funcionava como uma correspondente parisiense de Poulet-Malassis (a editora Poulet-Malassis e De Broise localizava-se em Alençon). Em carta posterior, de 10 de fevereiro, Baudelaire reforça: “No entanto, pode ser bom não dar para um manuscrito moderno os arcaísmos e as gentilezas do vermelho. Nada de coquetaria”. Quando de seus primeiros trabalhos, Poulet-Malassis foi um assíduo utilizador do vermelho em suas prensas, usando-o em floreios variados em títulos e capítulos. Para *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis atende o desejo de Baudelaire e, além da tampa impressa em preto, apenas o título irá mostrar algum vermelho. Ver a carta 257: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome II 1857-1859. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.08-10.

¹²³ “Rápido, esconda, mas esconda toda a edição, você deve ter uns 900 exemplares em folhas. Eu tinha mesmo 100 com Lanier; estes senhores pareceram muito surpresos que eu desejasse salvar 50. Eu coloquei-os em um lugar seguro, e assinei um recibo. Isso deixa 50 para alimentar o Cérbero Justíça. Isso é o que ele gostaria de enviar de cópias ao Figaro!!! Isso é o que é querer lançar um livro sério. Pelo menos teríamos a consolação, se você houvesse feito tudo o que precisava fazer, de vender a publicação em três semanas, e não teríamos a glória de um processo, que também é fácil de se tirar. Você receberá esta carta a tempo, espero; ela partirá essa noite, você a terá amanhã às 16:00 A apreensão não ocorreu ainda. A informação veio a mim pelo Sr. Wateville, através do canal de Leconte de Lisle, que, infelizmente, tem permitido cinco dias. Estou convencido de que esta desgraça só acontece como resultado do artigo do Figaro e de suas bobagens absurdas. O medo tem feito mal”. Ver a carta 293: *Ibidem*, p.69-72. Quando se refere à Lanier, está mencionando a impressora e livraria religiosa de Julien, “Lanier, Cosnard e Cia.”, depositária parisiense dos livros publicados por Poulet-Malassis e De Broise em Alençon.

¹²⁴ Ver nota 1 de Eugène Crépet à carta 293: *Ibidem*, p.70.

trabalho fora publicado na *Revue de Paris* sob uma forma seriada, para já em fevereiro do próximo ano, o autor, o gerente da revista Leon Laurent-Pichat e o impressor, serem acusados de insultar a moral pública e religiosa. Este processo parece ter dotado das ferramentas necessárias o procurador imperial Ernest Pinard (depois, Ministro do Interior) que, novamente meses depois do caso do *Madame Bovary*, retorna com um processo sobre *Les Fleurs du Mal*.

Durante a fase do processo, Baudelaire desenvolve uma larga troca de correspondências, incluindo não somente aquelas para com seu editor e amigo Poulet-Malassis, como também para sua musa Madame Sabatier. Para essa, expressa seu desejo de que ela intervenha como testemunha a seu favor.¹²⁵

Em 20 de agosto, a sentença final do processo¹²⁶ requeria o pagamento de uma multa de 300 francos por parte de Baudelaire, mais 100 francos de cada editor, além da retirada de seis poemas (os posteriormente conhecidos *Epaves*)¹²⁷: *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *À celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Femmes damnées* e *Les Métamorphoses du vampire*.

Apesar de todo o alvoroço relacionado ao processo, em 24 de agosto aparecem no *Le Présent*, seis poemas em prosa intitulados, no conjunto, *Poèmes nocturnes*. Em outubro, vem à publicação no *L'Artiste* um artigo sobre o *Madame Bovary*.

Também merece destaque a aproximação cada vez mais clara entre Baudelaire e aquele a quem seria dedicada as suas “flores doentias”:

¹²⁵ Ver carta 304 e 305: *Ibidem*, p.86-90.

¹²⁶ Maiores detalhes sobre o processo podem ser consultados no apêndice que consta ao final da terceira edição póstuma: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 3ª Ed. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.305-406.

¹²⁷ Chamados também de “poemas condenados”, que serão incorporados ao texto de *Les Fleurs du Mal*, definitivamente, em sua terceira edição póstuma de 1868 (uma segunda edição sai em 1861, sem tais poemas).

AU POÈTE IMPECCABLE
AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LANGUE FRANÇAISE
A MON TRÈS-CHER ET TRÈS-VÉNÉRÉ
MAÎTRE ET AMI
THÉOPHILE GAUTIER
AVEC LES SENTIMENTS
DE LA PLUS PROFONDE HUMILITÉ
JE DÉDIE
CES FLEURS MALADIVES
C. B.

Figura 2 ¹²⁸

Gautier já podia ser considerado um amigo de longa data, desde os encontros no *Club des Haschischins* – fora nas sessões do doutor Moreau no hotel Pimodan que Baudelaire conheceu Théophile Gautier. Além da dedicatória dessas “*fleurs malades*”, Baudelaire também produziu um extenso artigo, publicado no *L'Artiste* em março de 1859 e depois transformado em livro (em conjunto com uma carta de Victor Hugo, que lhe servia de abertura), cuja publicação coube a Poulet-Malassis, no mesmo ano ¹²⁹; mas também uma comunicação, quando de sua estada na Bélgica, no contexto de suas conferências literárias dadas em Bruxelas.

Em carta de 7 de março, antes ainda de sua publicação mais importante, Baudelaire expõe os planos para seu amigo e editor Poulet-Malassis sobre a dedicatória que planeja: “*Vou remeter-lhe, ao mesmo tempo, a primeira folha. Amanhã, Théophile vem ao Moniteur; eu quero lhe mostrar a dedicatória antes de lhe enviar*”. ¹³⁰

¹²⁸ Ver: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

¹²⁹ Ver: Baudelaire, Charles. *Théophile Gautier par Charles Baudelaire*; notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

¹³⁰ Ver a carta 263: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome II 1857-1859. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.14-7.

Ao mesmo tempo, nos é possível identificar, pela análise do conjunto de cartas que troca com Poulet-Malassis ¹³¹, detalhes pormenorizados da antessala que precede a publicação de *Les Fleurs du Mal*, além da admiração cada vez maior por Poe, expressa no seu trabalho quase que incessante de tradução, divulgação e estudos acerca de sua obra. ¹³²

No ínterim da negociação e publicação das *Flores do Mal*, em 27 de abril, falece o padrasto de Baudelaire, general Jacques Aupick, vindo sua mãe a mudar-se imediatamente para a cidade de Honfleur.

Ao mesmo tempo em que Paris assistia aos “travaux haussmanniens” ¹³³, o ano próximo de 1858 vê a publicação de mais uma tradução sua para contos de Poe, com *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, além de seu ensaio *Le Haschich* que sai na *Revue Contemporaine* (é a primeira parte dos *Paradis Artificiels*). Temos também sua proclamação de fidelidade a Víctor Hugo publicada em artigo datado de 13 de julho.

Em 1859, no *L'Artiste*, publica um artigo sobre Théophile Gautier, além de *Le Voyage*, *Sisina*, *L'Albatros*, *Génèse*, *La Chevelure*, e *Salon de 1859* que saem na *Revue Française*, *Les Sept Vieillards* e *Les Petites Vieilles* na *Revue Contemporaine*. É o momento de publicação, também, da tradução de *Philosophy of Composition*, ensaio de Poe sobre a criação poética, que ganha o título em francês de *La Genèse d'un poème*.

Um novo contrato com Poulet-Malassis para uma segunda edição de *Les Fleurs du Mal* e para a primeira de *Paradis Artificiels* é assinado em 1860. Efetivamente neste ano, somente *Paradis Artificiels* é publicado, com uma tiragem de 1.500 exemplares e em cujo sucesso do título Baudelaire depositava confiança: “*Eu definitivamente quero Os Paraísos Artificiais. Bom título para venda*”. Baudelaire ainda recomendava: “*Lembre-se que o prazer de compor alguma coisa não significa nada para mim se a ele não se mistura o prazer de serem bem impressos*”. ¹³⁴

Neste mesmo ano, temos a publicação do ensaio *Un mangeur d'opium* na *Revue Contemporaine*, de *Le Squelette Laboureur*, *Le Cygne* e *A une Madone* no *La Causerie*, de *Horreur Sympathique*, *Les Aveugles*, *Alchimie de la douleur*, *A une passante*, *Un fantome*, *Chanson d'après-Midi* e *Hymne à la Beauté et l'Horloge* no *L'Artiste*, de *Rêve Parisien*,

¹³¹ Um conjunto de mais de uma dezena de cartas, entre a 254 e a 291. Em: *Ibidem*.

¹³² Desde o seu primeiro contato com o autor em 1847 havia traduzido de forma esparsa o trabalho de Poe, mas em março de 1856 publicava a primeira coletânea de contos *Histoires Extraordinaires* e, exatamente um ano depois, em março de 1857, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Em 1858 temos *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, em 1864 *Eureka* e em 1865 *Histoires Grotesques et Sérieuses*.

¹³³ Os amplos trabalhos de renovação e transformação de Paris ao longo do segundo império dirigidos por Georges Eugène Haussmann, conhecido também como barão Haussmann.

¹³⁴ Ver a carta 498, endereçada à Poulet-Malassis em fevereiro de 1860: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome III 1860-1861. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.24.

L'amour du mensonge, Semper Eadem e Obsession et le Rêve d'un Curieux na Revue Contemporaine

Ainda por volta do começo de 1860, Baudelaire entra em contato, provavelmente pela primeira vez, com a obra de Richard Wagner, quando assiste a um concerto dirigido por Jules Pasdeloup no *Theatre des Italiens*.¹³⁵ Imediatamente, escreve a Poulet-Malassis informando-o da descoberta: “*Se você estivesse em Paris nos últimos dias, você teria ouvido as sublimes obras de Wagner, era um evento no meu cérebro*”, lembrando ainda que não pode contar com a companhia de seu amigo Asselineau, “*que conhece a música, mas não foi aos concertos de Wagner, porque era muito longe de sua casa (Italianos) e porque ele disse que Wagner era um republicano*”.¹³⁶ Sobre essa questão do republicanismo de Wagner, criticado por Asselineau, escreve alguns dias depois: “*que eu teria ido de qualquer maneira ele sendo um monarquista, o que não impede nem a tolice, nem o gênio*”. Por fim, comenta que a música de Wagner foi “*uma das grandes alegrias da minha vida; há bem quinze anos que eu não sinto semelhante enlevo*”.¹³⁷

Devido a esse “*enlèvement*”, por esse mesmo período Baudelaire escreve uma carta de admiração a Richard Wagner, onde descreve seu arrebatamento pelo músico, ao mesmo tempo em que se revela envergonhado – e não é a primeira vez – de ser francês:

*Eu sempre imaginei que se habituado à glória que foi um grande artista, ele não era insensível a um elogio sincero, quando este elogio era como um grito de reconhecimento e, finalmente, que este grito poderia ter um valor de gênero singular quando ele adviera de um francês, isto é de um homem pouco dado ao entusiasmo e nascido em um país onde há discordância pouco mais para a poesia e a pintura como para a música. Acima de tudo, eu quero lhe dizer que eu lhe devo o maior prazer musical que eu já experimentei. Eu sou de uma época onde temos mais divertimento escrevendo mal de homens famosos, e eu hesitaria muito tempo para expressar-lhe minha admiração por carta, se todos os dias meus jogos não caíssem em artigos inúteis, ridículos, onde fazemos todos os esforços possíveis para difamar o seu gênio. Você não é o primeiro homem, senhor, à ocasião da qual, eu teria que sofrer e ter vergonha do meu país. Finalmente, a indignação levou-me a mostrar meu reconhecimento; eu pensei: eu quero ser distinguido de todos esses idiotas.*¹³⁸

¹³⁵ Os concertos ocorreram nos dias 25 de janeiro e 1º e 8 de fevereiro, segundo nota 1 de Eugène Crépet à carta 498. Ver a carta 498, endereçada à Poulet-Malassis em fevereiro de 1860: *Ibidem*, p.22. Foi Jules Pasdeloup que introduziu Wagner (e também Schumann, entre outros) aos ouvidos parisienses, principalmente através de seus “*Concerts populaires*” (que ficaram conhecidos como *Concerts Pasdeloup*) que realizou entre 1861 e 1884 no Cirque d’hiver.

¹³⁶ Ver a carta 498, endereçada à Poulet-Malassis em 10 de fevereiro de 1860: *Ibidem*, p.24-5.

¹³⁷ Ver a carta 500, endereçada à Poulet-Malassis em 16 de fevereiro de 1860: *Ibidem*, p.29-30.

¹³⁸ Ver a carta 501, endereçada a Richard Wagner em 17 de fevereiro de 1860: *Ibidem*, p.31-2.

Baudelaire presenciou as apresentações de fragmentos de *Vaisseau fantôme*, de *Tannhäuser* e de *Lohengrin*, naqueles dias do final de janeiro e começo de fevereiro, e confessa que estava “*muito mal disposto, e até, confesso, cheio de preconceitos errados, mas eu me desculpo; eu tantas vezes fui ingênuo, eu ouvi tanta música de charlatões pretensiosos*”. Continua dizendo que o que “*experimentou é indescritível*”, mas que mesmo assim irá tentar traduzir a sensação:

Num primeiro momento parecia que eu conhecia esta música, e mais tarde em minha reflexão, eu entendi de onde vinha essa miragem; senti que esta música era minha, e eu reconheci-a como qualquer homem reconhece as coisas que ele está destinado a amar. Para todos os outros que para um homem de inteligência, esta frase seria imensamente ridículo, especialmente escrito por alguém que, como eu, não sabe nada de música, e cuja educação está limitada a audiência (com muito prazer, é verdade) algumas belas peças de Weber e Beethoven. Em seguida, o caráter que me impressionou em primeiro lugar, foi a grandeza. Este representa o grandioso, e empurra-o para o grandioso. Eu encontrei tudo sobre suas obras em toda a solenidade de ruídos altos, os aspectos principais da Natureza, e a solenidade das grandes paixões do homem. Sente-se imediatamente enlevados e submetidos. Uma das partes mais estranhas e que me deu uma nova sensação musical é aquele que se destina a pintar um êxtase religioso. O efeito produzido pela apresentação dos convidados e pela festa nupcial é imenso. Eu senti toda a majestade de uma vida maior que a nossa. Outra coisa: eu sempre tive uma sensação de natureza bastante bizarra, é este o orgulho e o prazer de entender, de deixar-me penetrar, invadir, volúpia realmente sensual, e que se assemelha à montagem no ar ou de rolar no mar. E a música ao mesmo tempo, por vezes, respira o orgulho da vida. Geralmente, essas harmonias profundas me parecem relembrar os excitantes que aceleram o pulso da imaginação. Finalmente, eu senti muito, e eu te peço para não rir, sensações derivadas provavelmente da virada da minha mente e das minhas preocupações frequentes. Há em todos os lugares qualquer coisa de enlevo e de enlevante, qualquer coisa que aspira a subir mais alto, algo de excessivo e superlativo. Por exemplo, para usar comparações emprestadas da pintura, acho que meus olhos estavam diante de uma vasta extensão de vermelho escuro. Se o vermelho representa a paixão, eu vejo isso acontecer de forma gradual, através de todas as transições de vermelho e rosa, à incandescência da fornalha. Parece difícil, mesmo impossível de alcançar algo mais ardente, e ainda um último foguete traçando um sulco sobre o branco mais branco que

*serve como pano de fundo. Isto irá, se você quiser, o grito supremo da alma chegando a um clímax.*¹³⁹

Ao fim, Baudelaire evoca o fato de haver outras pessoas maravilhadas com a obra de Wagner, como ele, e que o músico pode ficar satisfeito com o público que o aplaude, uma vez que o seu “*instinto estava bem acima da ruim ciência dos jornalistas*”.

Ao mesmo tempo, Baudelaire dá indicações de suas relações e o que pensa acerca da iniciática corrente realista, já criticada na figura de Courbet com seu *Pavillon du réalisme*, mas que ao mesmo tempo compunha um dos principais nichos de sociabilidades a que Baudelaire participara. Tanto Jules Champfleury, como Louis Edmond Duranty são colegas de Baudelaire nessa época¹⁴⁰; e ambos são os fundadores da combativa revista de, principalmente, crítica literária, *Le Réalisme*, publicada mensalmente desde 1856; além de Champfleury ser um ativo defensor de tal estética, tendo publicado um amplo estudo sobre tal em 1857.¹⁴¹ No entanto, sempre que pode, Baudelaire expõe suas “impressões”. Como quando anuncia Constantin Guys à Poulet-Malassis (Guys será o sujeito principal de *Le Peintre de la vie moderne*, obra à qual comentaremos mais adiante), explicando o encontro desse com os “*réalistes*”:

*Um bando de negociantes desagradáveis! Aqui Guys, que é um personagem fantástico, que se atreve a querer fazer um trabalho sobre a Vênus de Milo! e que me escreve de Londres, de onde envia uma nota de todas os trabalhos e suposições feitas sobre a estátua. Eu apresentei Guys para Champfleury e Duranty; mas eles disseram que ele era um velho insuportável. Decididamente os realistas não são observadores; eles não sabem se divertir. Eles não têm a paciência filosófica necessária.*¹⁴²

Há uma grande chance de que toda essa consternação que Baudelaire apresenta nas cartas ao seu amigo e editor de Alençon seja, na verdade, uma resposta, ou uma imposição de sua visão de mundo, com relação a uma atmosfera que o rondava e que se fundamentava na crítica (na má crítica) pela crítica, segundo a visão de Baudelaire: “*Eu sou de uma época em que é mais divertido escrever mal de homens famosos*”. Além disso, há também uma crítica velada ao realismo, como sendo um gênero depositário de um modelo/método fácil e preguiçoso, uma vez que não há reflexão, mas mera “cópia” ou “reprodução” do real.

¹³⁹ *Ibidem*, p.32-4.

¹⁴⁰ Champfleury tem uma longa troca de correspondências com Baudelaire (desde 1845).

¹⁴¹ Ver: Champfleury, Jules. *Le Réalisme*. Paris: Michel Lévy frères, 1857.

¹⁴² Ver a carta 500, endereçada à Poulet-Malassis em 16 de fevereiro de 1860: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome III 1860-1861. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.28-9.

A pintura de Courbet, que rompia com a natureza idealizada e alegórica, tanto dos neoclássicos, como dos românticos, ao representar a realidade em sua vulgaridade, já quando fora apresentada nos primeiros Salões em que participou, gerou graves polêmicas no campo artístico. Levando, por fim, o autor a ser recusado no *Salão de 1855*. Courbet promovia aquilo que ficou conhecido como a “*stratégie du scandale*”, uma forma de entrar na “agenda do dia” das discussões, embora de forma depreciativa, na maioria das vezes. Nesse sentido, o realismo foi confundido por alguns como sendo um pacote que incluía a provocação, a ofensa, a crítica pela crítica. É em relação a essa atitude que Baudelaire, possivelmente, estava entrando em confronto. Afinal, nada “*impede nem a estupidez, nem o gênio*”¹⁴³ e é necessário ser um “*observateur*” e dotar essa “observação” de uma “*patience philosophique nécessaire*”.¹⁴⁴ Baudelaire caminha muito mais próximo da filosofia do que propriamente do campo artístico estrito.

Para referendar seu apreço por aquele que renovou seu “*enlèvement*”, que não sentia desde Poe e Delacroix, no próximo ano de 1861 publica um estudo seu sobre Richard Wagner na *Revue Contemporaine*, intitulado *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*.¹⁴⁵ Também é neste momento que Baudelaire cede a Poulet-Malassis e De Broise o direito exclusivo de reprodução de todas as suas obras, inclusive as futuras.

Apesar de ter começado o ano “*sobrecarregado com tormento físico, espiritual; cheio de ansiedades*”¹⁴⁶, é já no começo de fevereiro, que podemos ver a segunda edição das *Les Fleurs du Mal* sair pelo mesmo editor da primeira, porém acrescido de 35 novos poemas, mas ainda sem os seis poemas condenados de 1857. A tiragem foi de 1.500 exemplares.¹⁴⁷

Baudelaire nunca entendeu perfeitamente o porquê de apenas algumas peças de suas *Flores do Mal* serem atacadas e não a obra toda, uma vez que ele não havia montado uma coleção, mas uma obra completa, um livro, que deveria ser julgado por completo, como um todo. Quando da publicação censurada, sabia que estava dispondo ao público uma obra quebrada, truncada, um livro diferente. Quatro anos depois ele estava lançando um segundo *Flores do Mal*, tão diferente quanto o primeiro de suas intenções iniciais.¹⁴⁸

Ao que tudo indica, é a ocasião de grande autorreflexão para Baudelaire, que perscruta variados momentos, vindo mesmo a se queixar para sua mãe que “*sob a pressão de*

¹⁴³ *Ibidem*, p.29-30.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.28-9.

¹⁴⁵ Ver: Baudelaire, Charles. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris. In: _____. L'Art Romantique. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.207-265.

¹⁴⁶ Ver a carta 612 à sua mãe e datada de primeiro de janeiro de 1861: Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome III 1860-1861. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.220.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ Cf. Waldrop, Keith, *op.cit.*, p. XVII.

sua injustiça, eu fui desrespeitoso, como se uma injustiça maternal pudesse autorizar uma falta de respeito filial". No entanto, "*longas meditações sobre o meu destino e sobre sua pessoa me ajudaram a entender todas as minhas falhas e toda a generosidade sua*", apesar de todo um dano já ter sido criado. Certamente que tais lamúrias e lamentações devem ser colocadas em suspensão de juízo, uma vez que o autor, por vezes repetidamente, utilizava-se da "técnica" de "amolecer" o coração da mãe, tendo em vista sua crítica situação financeira.

Como podemos ver, estamos diante do clima perfeito para a criação do anunciado *Mon coeur mis à nu*, seu projeto de um jornal íntimo, ao qual menciona pela primeira vez em carta a sua mãe:

*Há pessoas que me cumprimentam, há pessoas que estão cortejando-me, talvez haja aí aquelas que me invejam. Minha situação literária é mais do que boa. Posso fazer qualquer coisa que eu quero. Tudo vai ser impresso. Como eu tenho uma espécie de espírito impopular, eu vou ganhar algum dinheiro, mas vou deixar uma grande celebridade, eu sei - desde que eu tenha a coragem de viver. Mas a minha saúde espiritual, detestável - talvez perdida. Eu ainda tenho projetos: "meu coração desnudado", novelas, duas peças, uma para o Teatro Francês, todas que ele jamais fez? Não acredito mais. Minha situação relativa à reputação, terrível - este é o grande mal.*¹⁴⁹

Na visão reflexiva de Baudelaire, certamente que "*Paris é o seu mal*".¹⁵⁰

Nove poemas em prosa (de um total de dez que foram compostos) saem na *Revue Fantaisiste* de Catulle Mendès, os *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* sobre Victor Hugo, Auguste Barbier, Marceline Desbordes-Valmore, Théophile Gautier, Pétrus Borel, Hégésippe Moreau, Théodore de Banville, Pierre Dupont, Leconte de Lisle e Gustave Le Vavas seur. Além de *Recueillement* que é publicado na *Revue Européenne*.

No fim do ano, em dezembro, Baudelaire apresenta-se como candidato para a Academia Francesa, à cadeira de Henri Lacordaire, mas depois dos conselhos de Sainte-Beuve, acaba por retirar sua propositura em fevereiro do ano seguinte.¹⁵¹ Obviamente que Baudelaire via-se depositário de uma "*situação literária mais do que boa*" e que deveria "*deixar uma grande celebridade*".

¹⁴⁹ Ver a carta 643 à sua mãe e datada de 6 de maio de 1861: Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome III 1860-1861. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.281.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.286.

¹⁵¹ Ver as cartas 216-7 e 219 de Sainte-Beuve para Baudelaire, enviadas em janeiro e fevereiro de 1862: Sainte-Beuve. Correspondance (1822-1865). Tomo I. Paris: Calmann Lévy, 1877, p.282-3, p.285-6. Além das cartas de Baudelaire à Sainte-Beuve de fevereiro de 1862: Baudelaire, Charles. Lettres: 1841-1866. Paris: Mercure de France, 1906, p.325-8.

Em 1862, temos *Le Gouffre* no *L'Artiste* e ao fim deste ano, a editora de Poulet-Malassis acaba por falir, vindo este a se refugiar na Bélgica, devido à possibilidade de ser preso pelas dívidas que possui. Devido à falência da editora de seu amigo, Baudelaire assina um novo contrato para o direito de reprodução de suas obras com o editor Hetzel, em 1863. Também vemos a publicação de *L'examen de Minuit* no *Le Boulevard*, e do obituário sobre Eugène Delacroix no *Opinion Nationale*, por ocasião da morte do artista.

Em dezembro de 1863, temos a publicação de *Le Peintre de la vie moderne* no *Figaro*, estudo sobre Constantin Guys, além de *Les Plaintes d'un Icare* no *Boulevard*. Pela primeira vez, publicado no *Figaro*, temos o aparecimento da coletânea *Le Spleen de Paris*, contendo seis poemas em prosa. Por fim, o quarto volume de traduções de Poe publicado por Michel Lévy, *Eureka*.

Em 1864, tal como seu amigo Poulet-Malassis, Baudelaire encontrava-se perdido em dívidas, além de desgastado pelas doenças que o acometiam de longa data e do frequente uso de ópio e haxixe, muda-se para Bruxelas, vindo a residir no Hôtel du Grand Miroir. Ambos darão várias conferências sobre Gautier e Delacroix pelas cidades belgas, com o projeto definido de procurar um editor interessado em publicar Baudelaire. É dessa época que redige *Pauvre Belgique!*, um panfleto que reflete seu desapontamento com aquele lugar.

Em dezembro, aparece pela segunda vez o *Le Spleen de Paris*, mas agora em *La Revue de Paris*. Neste ano, também vemos a publicação de *Les Projets* e de outros cinco poemas em prosa na *Vie Parisienne*. A seguir, em 1865, temos *Epigraphe pour un Livre Condamné*, a tradução de contos de Poe organizadas sob o título *Histoires Grotesques et Sérieuses* e publicadas por Michel Lévy, nesta altura, o quinto volume de traduções. No próximo 1866 vemos publicadas *Les Epaves* e *Les Nouvelles Fleurs du Mal*, este um conjunto de quinze poemas publicados na primeira edição do *Parnasse Contemporain*, onde cinco deles figuram também em *Le Epaves*. Logo Baudelaire adoece e sua mãe o traz de volta a Paris. Em 31 de agosto de 1867 às onze horas da manhã, Baudelaire falece.¹⁵² Contava, àquele momento, 46 anos. No dia 02 de setembro é enterrado no cemitério de Montparnasse. Banville e Asselineau dizem algumas palavras. O cortejo fúnebre é acompanhado por Verlaine, Fantin-Latour e Manet.

No entanto, apesar de Baudelaire não se encontrar presente nos anos posteriores, sua influência e seu sistema simbólico, construído com sua obra, permaneceram atuantes na figura de certos autores e colaboraram na constituição de um movimento, propriamente dito,

¹⁵² Conforme a “*Acte de Décès*”: Baudelaire, Charles. *Lettres: 1841-1866*. Paris: Mercure de France, 1906, p.541-2.

simbolista (além das inúmeras propostas vanguardistas que lhe requisitam paternidade). Verlaine, que acompanhou as exéquias de Baudelaire, contava 23 anos; Mallarmé, 25; e Rimbaud, 13 anos.

Logo após a morte de Baudelaire, Michel Lévy junta aos seus direitos de reprodução da tradução de Poe efetuadas por Baudelaire, toda a obra restante do poeta. Em dezembro do ano seguinte à morte de Baudelaire, tem-se a publicação das *Curiosités Esthétiques*, além de uma terceira edição de *Les Fleurs du Mal*, acompanhada de um texto de Gautier. Baudelaire, que tanto reclamara da destruição de sua obra, com a retirada dos seis poemas, não pode vê-la publicada tal como a havia idealizado.¹⁵³

“O mal está feito” e “Paris é para mim um mal”

Para este capítulo, nosso objetivo se resume em proporcionar um pano de fundo contextual mínimo à proposta que se desenvolve na sequência, que nos permita o desenvolvimento de reflexões ulteriores sem precisar recorrer a constantes digressões explicativas, mas também, ao mesmo tempo, fornecer uma visão panorâmica das ancoragens baudelairianas em relação ao seu contexto pessoal e histórico. Por isso mesmo, nossa pergunta inicial, aqui, era no sentido de estabelecer qual a relação e influência, não somente do contexto histórico, político e cultural, mas também dos quadros de sociabilidade e da trajetória pessoal, no fabrico do sujeito Baudelaire como uma das facetas fundamentais do que chamamos “momento de formação” da corrente estética simbolista. Se tomarmos o movimento simbolista como foco, Baudelaire apresenta-se como sua pré-figuração.

Enunciado por Baudelaire como sendo seu mal, a questão real sobre o papel que Paris deteve na construção do sujeito, efetivamente, não recai sobre os malefícios ou benesses que a atmosfera da capital proporcionou, mas no sistema de ideias que foram apropriadas, transformadas ou amplificadas pelo autor, que encontrou no clima parisiense o solo perfeito para enraizar sua visão de mundo particular. Como já havíamos mencionado, esse primeiro momento de formação passa, inadvertidamente, por um trabalho de perscrutar o espaço que Baudelaire ocupa, e a correlação com sua trajetória, com sua obra, com seu contexto histórico e com seu complexo quadro de relacionamentos.

¹⁵³ Por fim, somente em 1949, quase um século depois, que a Suprema Corte de Apelação francesa reverteu a decisão que baniu os seis poemas de *Les Fleurs du Mal*.

A partir desse quadro por nós construído, podemos tentar, aqui, uma síntese preliminar, para, só então, dotar nosso olhar com um filtro mais específico – e partir, então, para a reflexão acerca do fenômeno “movimento simbolista”:

Em primeiro lugar, os aspectos pessoais que envolvem a trajetória de Baudelaire e que tiveram um papel fundamental na confecção de sua visão de mundo e, portanto, em suas práticas de apropriação, seleção e rejeição, do arsenal de ideias (e também práticas) que lhe estavam à disposição.

Não intentamos, como se pode bem perceber, dotar essa análise com um tom psicologizante (que, de fato, nem seria de nossa competência), mas apenas atentar para o fato de que o aspecto psicológico, o seu desenvolvimento em Baudelaire, possui uma importância fundamental para entendermos o autor como sujeito particular, original, único e, assim sendo, também portador de uma visão de mundo e um conjunto de atitudes e práticas com relação a esse mundo, da mesma forma, original.

Nesse sentido, quando Baudelaire assevera que “*le mal est fait*”, está repercutindo todas as principais ocorrências pessoais (e não somente) que o levaram a ser quem ele foi, mesmo que esse tipo de “correspondência” política seja bastante problemática. Que se diga, resumida e principalmente, a influência de sua mãe em sua vida, a ira que nutria contra seu padrasto e os problemas advindos de sua ingerência financeira.

Em segundo lugar, apesar de as biografias, na sua maior parte, construírem uma imagem de Baudelaire alheio às ocorrências históricas de seu período, podemos propor que a afirmação de que “*Paris m’est mauvais*”, mesmo que com intenções meramente decorativas ou ilustrativas por parte de Baudelaire, são também uma maneira de dizer que os acontecimentos, a atmosfera das ideias e o quadro das práticas dispostos à apreensão na Paris do século XIX, participaram da formação daquele sujeito Baudelaire. Em termos de contexto histórico, certamente que o processo de modernização e o problema da modernidade – e todas as suas facetas – teve um impacto direto em Baudelaire, em suas reflexões e produção intelectual. É nesse aspecto, principalmente, que nos concentraremos, quando apontarmos uma possível correlação entre Baudelaire e a esfera dos acontecimentos políticos e socioculturais.

Em terceiro lugar, Baudelaire representa uma trajetória marcada por rupturas consigo mesmo. No geral, um sujeito é marcado por mudanças sempre muito sutis com

relação as suas visões de mundo, mas o poeta das *Flores do Mal* rompeu em pelo menos uma oportunidade de maneira significativa. Essa é, talvez, uma das principais marcas do seu protagonismo intelectual naquele campo artístico, ao qual fazia parte: a independência e facilidade com que poderia desenvolver sua autocrítica.

Em quarto lugar, pode ser remontando um quadro mais ou menos nítido, no que tange as relações pessoais e afinidades, ou influências, as quais Baudelaire se encontrava lançado. E esse quadro colabora na complexificação do sujeito Baudelaire, uma vez que, a partir da influência (positiva ou negativa) fornecida por ele, o autor é obrigado a reagir, remodelar ou adaptar, reforçar ou renegar suas ideias e, portanto, seus filtros com os quais enxerga o mundo, além de suas práticas. Esse quadro complexo, que conta com outros sujeitos operando de forma distinta e protagonista no mundo, garante a Baudelaire uma estrutura fundamentalmente dinâmica no que tange seu sistema de ideias e práticas, exigindo do autor uma constante reafirmação do seu papel naquele mundo, um constante exercício de sua autoridade e da busca por ela, um constante discurso de legitimação, de autolegitimação e de demanda por legitimidade.

Além disso, há de se considerar (nos tempos atuais, evidente) que um sujeito não vive no vácuo e independente das pressões do ambiente. Tal como Pierre Bourdieu defende em suas *Regras da Arte*, um escritor ocorre em um ambiente interativo, cujas mediações se dão entre os diferentes componentes do campo: escritores, leitores, editores, críticos. Isso, ao mesmo tempo em que passa a desenvolver uma postura quase ascética no interior do campo artístico (arte pela arte).¹⁵⁴

Baudelaire passou por vários colégios, devido principalmente as idas-e-vindas do seu padrasto, locais onde, muito provavelmente, já na infância e adolescência, construiu uma importante rede de influências e apropriações, em suas passagens pelos tradicionais Collège Royal de Lyon, Collège Louis-le-Grand e Lycée Saint-Louis.

Posteriormente, é certo que Baudelaire participou de círculos de convivência de escritores, editores e homens de letras em geral importantes, entre outros de menor expressão, que compreendiam nomes como Victor Hugo e Balzac, Gustave Flaubert e Théophile Gautier, Jules Champfleury e Jules Barbey d'Aurevilly, Théodore de Banville e os irmãos Edmond e Jules de Goncourt, Leconte de Lisle, Charles Asselineau, Arsène Houssaye e Auguste de Châtillon.

¹⁵⁴ Ver: Bourdieu, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Além dessas relações, “presenciais” por assim dizer, Baudelaire também travou uma significativa troca de correspondências com várias outras personalidades, tais como o crítico Sainte-Beuve, Gérard de Nerval, Maxime Du Camp, George Sand, Auguste Lacaussade, Franz Liszt, Alfred de Vigny, Auguste Vacquerie, Edouard Manet, Félicien Rops, Étienne Carjat, Hippolyte Taine e Jules Simon Troubat.

Dos principais locais de sociabilidade, desde os espaços físicos até os lugares virtuais como as publicações coletivas, certamente que o Hotel Pimodan com o clube dos haxixeiros foi um dos mais importantes, tomando como foco a perspectiva de Baudelaire, pois foi nele que o autor travou e/ou desenvolveu parte de suas conexões mais significativas com Gautier, Nerval, Delacroix, Daumier e com Balzac, por exemplo, além de também refinar, a partir das discussões originárias deste *locus*, suas perspectivas estéticas, literárias, filosóficas. Outros lugares que tiveram importância fundamental para Baudelaire foram a *Société des Gens de Lettres* e o *Le Corsaire-Satan*.

Em quinto lugar, Baudelaire pode ser visto como o protótipo da relação futura, às vezes antinômica, entre a figura do “intelectual” e do poeta simbolista: se o intelectual é aquele que participa da arena pública, discutindo questões do seu tempo, como uma espécie de guardião moral, boa parte dos simbolistas, voltados para o mundo privado e íntimo, são o oposto do intelectual. Mas há de se considerar também o papel que Baudelaire (e mesmo os simbolistas, ao menos, em algumas de suas ações e atitudes) detém como fomentador de uma atitude crítica, combativa e de embate, de defesa de certos valores e princípios éticos (pelo menos no âmbito discursivo), sendo principalmente seus posicionamentos críticos com relação ao movimento de modernização de Paris e o fenômeno da modernidade, aspectos essenciais para a eclosão da figura do intelectual no fim do século.

Por fim, uma preocupação nossa também se referencia no estabelecimento do legado baudelaireano para as gerações vindouras, no sentido de compreendermos até onde esse legado colaborou para o surgimento e desenvolvimento de fenômenos culturais futuros, no caso, do movimento simbolista. Procuraremos apresentar essa reflexão a seguir, mostrando Baudelaire e sua obra como um lugar nodal para os sujeitos protagonistas do movimento estético que surgiria posteriormente à morte do autor de *Flores do Mal*.

*Viajantes sem temor, quantas nobres histórias
Lemos em vosso olhar profundo como os lastros!
Mostrai em vosso escrínio essas ricas memórias,
Joias mais raras do que a etérea luz dos astros.*

*Queremos navegar sem bússola e sem vela!
Fazei, para que o tédio o ser não nos afronte,
Passar em nossos corações, qual numa tela,
Vossas lembranças com seus quadros de horizonte.*

E o que vistes? Dizei.

Baudelaire, *Le Voyage*.

— *Ao vento que soprará amanhã ninguém ouve; e portanto o heroísmo da vida moderna nos rodeia e
pressiona-nos. — Os nossos verdadeiros sentimentos sufocam-nos o suficiente para que nós os
conhecêssemos.*

Baudelaire, *Salon de 1845*.

CAPÍTULO 02

O lugar nodal do simbolismo em Baudelaire

Uma vez resgatada essa complexa nervura que emaranha num mesmo tecido, sujeitos, acontecimentos, práticas e ideias, fornecendo identidade para cada ação, para cada mensagem, pretendemos, a partir de então, tratar a obra baudelaireana como um fenômeno cultural, não só original, mas portador de inúmeros componentes que contribuíram na construção do que, posteriormente, chamou-se “movimento simbolista”, mas também da figura do intelectual e do seu campo específico de atuação.

Cada sujeito poderia ser tratado, metaforicamente, como uma mônada, um vórtex de ideias e padrões de comportamento, ao mesmo tempo como um receptor de mensagens, ou influências, mas também sujeito de adesões conceituais, de transformações e adaptações criativas. Baudelaire não escapava a este modelo e, de fato, não só se apropriou, como adaptou, transformou e disseminou ideias, paradigmas e modelos de conduta e atitudes.

Dessa forma, Baudelaire assimilou desde elementos difusos provenientes de lugares diversos, como do rococó, do neoclassicismo e do pastoril, até o Romantismo, do qual era, propriamente, um continuador; do idealismo alemão, até o misticismo cristão; da poesia e prosa anglo-saxã, até a arte e a música erudita de um Wagner. Apropriou-se de conceitos e advogou-os, como o de arte total, o de correspondências, o de sinestésias, o de musicalidade poética, da ideia de uma prosa poética, até as propostas artísticas desenvolvidas por um Poe, ou ainda um Aloÿsius Bertrand. Associou-se a outros sujeitos, como Poe, Wagner, Hugo, Balzac, Delacroix, Guys.

Para o Simbolismo, e com um olhar retrospectivo, Baudelaire compõe-se como um lugar nodal – ou uma pré-figuração –, sem o qual há de se questionar a possibilidade de existência da estética simbolista e decadentista, posterior. Ele é o sujeito que articula, ressignifica, traduz, textualiza, populariza, uma complexa rede de ideias e as dispõe às gerações futuras, que prontamente a recebem e as dão voz própria.

Recapitulando suas principais produções, tanto de crítica e ensaística, como literária, podemos traçar um mapa de ideias que possibilitaram a herança baudelaireana se tornar a principal fonte de influências aos sujeitos que protagonizaram o movimento simbolista e, mesmo, às gerações futuras ligadas ao campo artístico e filosófico, de um modo geral. Possivelmente a maior contribuição baudelaireana à arte posterior foi exatamente essa pré-figuração – que produziu a partir de inúmeras influências – e seu papel criativo ao

adaptar, transformar, traduzir, amplificar, ressignificar, em um todo completo e dotado de sentido e relativa coerência, as variadas ideias e práticas as quais teve acesso e aderiu.

A obra baudelaireana bem poderia ser classificada – ao menos nesse viés de verificação –, no que tange sua relação com um destinatário, como públicas e íntimas. As primeiras incursões de Baudelaire no domínio autoral e públicas (ou com intenções de publicidade) revestem-se de sua faceta lírica, com alguns dos poemas que irão compor as *Flores do Mal*. Assim, poderíamos também periodizar sua produção literária em pelo menos duas etapas: uma primeira, de amadurecimento, quando ainda era um autor diretamente influenciado pelo clima romântico de Hugo, Sainte-Beuve e Balzac; e uma segunda, com voz autoral própria, quando ressignifica todas as influências – de que foi um receptor – à luz de sua experiência e capacidades criativas.

Baudelaire nunca deixou de escrever com fins literários, poesia ou prosa, mas foi, até certo ponto, compelido (por razões financeiras) a recheiar sua produção com outros trabalhos, de crítica, ensaios de cunho filosófico, moralizantes, biográficos. E é nesse caso que Baudelaire é considerado por muitos como um verdadeiro precursor: da crítica de cultura, de um discurso que diz a modernidade, da visão elaborada do pessimismo que sombreou o fim do século, da proposta refinada de arte que vingou em expressões artísticas vindouras.

Além disso, é também oportuno apresentar aqui, mesmo que rápida e simplesmente como ilustração de um ponto importante, a visão que Baudelaire tinha de si mesmo, ou então, para ser mais preciso, a visão que, em discurso, apresentava de si mesmo. Pela leitura de suas cartas, de seus escritos íntimos e mesmo através de sua obra crítica, ensaística e literária, podemos pensar sobre um conteúdo autobiográfico que nos permite refletir sobre sua identidade, sobre uma visão de Baudelaire sobre Baudelaire, seja como escritor, homem de letras e, portanto, sujeito público, seja como um homem em sua intimidade, como um sujeito em sua privacidade.

Apesar de todas essas facetas, enfocamos estritamente a visão de projeto que Baudelaire proporcionava para si mesmo, no sentido de sempre reservar-se um espaço futuro dotado de grandiosidade e reconhecimento.

Atualmente, aos vinte e oito anos e quatro meses, com uma imensa ambição poética, separei-me para sempre do mundo honorável por meus gostos e meus princípios, quem se importa se construí os meus sonhos literários, fiz mais um dever, ou se acredito que um dever para com do grande detrimento das ideias comuns de honra, dinheiro, propriedade? [...] Quanto a mim, apesar de que a literatura é menos favorável do que nunca, eu ainda sou o mesmo, isto é, estou

*convencido de que minhas dívidas estão pagas, e que meu destino será cumprido gloriosamente.*¹⁵⁵

E esse futuro glorioso convive com sua natural tendência de ver parte dos acontecimentos que o cercam como sendo produto de sua má-sorte, além de sua peculiar visão do mundo, onde apesar de “*pela primeira vez na vida, sentir-se muito feliz*” ao projetar uma segunda edição às *Flores do Mal*, não pode deixar de notar que “*este livro, é como um testemunho do meu nojo e meu ódio de todas as coisas*”.¹⁵⁶

Baudelaire, ao longo de sua trajetória de vida, construiu uma intrincada rede de relações e adesões ideológicas, estéticas e de visões de mundo. No entanto, poucas foram aquelas que realmente lhe impressionaram, que o colocaram em movimento, que o comoveram, que o impregnaram ao ponto de serem visíveis em suas mensagens. Sujeitos como Poe, Wagner, o romantismo de alguns autores tais como Alfred de Musset, Victor Hugo e Sainte-Beuve, a visão pessimista e crítica para com o mundo de Schopenhauer e, certamente, as experiências alucinógenas com o haxixe e o ópio. Dessa última, provavelmente o principal e primeiro experimento de sua juventude.

Os paraísos artificiais

Pelos anos de 1842-3, seu amigo Louis Ménard (a quem conhecera no Collège Louis-le-Grand) apresenta-lhe o que posteriormente acabou por chamar “*paradis artificiels*”, mais especificamente “*un peu de confiture verte*”, conhecido na época por dawamesk ou, ainda, haxixe.

Eis a droga diante de seus olhos: um pouco de confeito verde, grande como uma noz, extremamente aromático, a ponto de causar uma certa repulsa e ânsias de vômito, como o faria, de resto, todo odor agudo e mesmo agradável levado à sua força máxima e, por assim dizer, à sua densidade máxima. Que me seja permitido notar, de passagem, que esta proposição pode ser invertida e que o perfume mais repugnante, mais revoltante, poderia se tornar um prazer se fosse reduzido à sua quantidade e expansão mínimas. – Eis aí a felicidade! Uma colherzinha bem cheia! A felicidade com toda a sua embriaguez, todas as suas loucuras, todas as suas criancices! Pode engolir sem medo, disto não se morre. Seus órgãos físicos não sofrerão nada. Mas

¹⁵⁵ Ver a carta 91: Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.108-9, p.110.

¹⁵⁶ Ver a carta 612 à sua mãe e datada de primeiro de janeiro de 1861: Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome III 1860-1861. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.221.

*tarde, talvez, um apelo demasiadamente frequente ao sortilégio diminuirá a força de sua vontade, talvez se torne menos homem do que é hoje; mas o castigo está tão longe e o desastre é de uma natureza tão difícil de definir! Que riscos você corre? Amanhã, um pouco de cansaço nervoso. Você não corre o risco, todos os dias, dos maiores castigos por recompensas menores? Desta forma, está dito; para dar-lhe mais força e expansão, você chegou até mesmo a diluir sua dose de extrato gorduroso em uma xícara de café preto; tomou o cuidado de manter o estômago livre, transferindo para as nove ou dez horas da noite a refeição substancial para dar ao veneno toda a liberdade de ação; no máximo, dentro de uma hora, você tomará uma sopa leve. Você está agora suficientemente lastreado para uma longa e extraordinária viagem. O vapor apitou, o velame está orientado, e você tem sobre os viajantes comuns este curioso privilégio de ignorar aonde vai. Você quis; viva a fatalidade!*¹⁵⁷

No entanto, pela pecha de “*paradis artificiels*”, Baudelaire concebia igualmente o ópio e o vinho, sendo que a este último, certamente o tinha como mais efetivo. Apesar dessa dedicação ao assunto, Baudelaire mesmo relata seu comedimento e moderação, inclusive com o vinho. No entanto, sua noção de “paraíso” é diretamente relatada com o sentido de “artificial”, ou talvez mesmo com a de sonho.¹⁵⁸ Uma noção muito presente no pensamento baudelairiano é a de “natural” e que recebe um apelo negativo em sua visão de mundo, como veremos mais a frente. Por isso mesmo, seu elogio aos “*paradis*” e, necessariamente, aos “*paradis artificiels*”.

O bom senso nos diz que as coisas da terra só existem muito pouco, e que a verdadeira realidade é apenas em sonhos. Para digerir a felicidade natural, como o artificial, é preciso primeiro ter a coragem de engolir; e aqueles que possam merecer a felicidade são precisamente aqueles que a acolhem, tal como concebido pelos mortais, sempre tem o efeito de um emético. Nas mentes simplórias ela parece singular, e até mesmo impertinente, uma tabela de prazeres artificiais é dedicado a uma mulher, a fonte mais comum de prazeres mais naturais. No entanto, é claro que como o mundo natural penetra no espiritual, ele serve como alimento e, assim, contribui para operar este amálgama indefinível que chamamos de nossa individualidade, a mulher é o ser que projeta a maior sombra ou a luz maior em nossos sonhos. A mulher é fatalmente sugestiva; ela

¹⁵⁷ Em *Le Poème du Haschisch*, terceira parte, intitulada *Le Théâtre de Séraphin*. Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels, opium et haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p.27-9 ; ou em tradução de Alexandre Ribondi: Baudelaire, Charles. *Paraísos Artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho*. Porto Alegre: L&PM, 1998, p.23-4.

¹⁵⁸ Cf. Waldrop, Keith, *op.cit.*, p. XIX.

*vive uma vida diferente da sua; espiritualmente ela vive na imaginação que ela assombra e fecunda.*¹⁵⁹

À época, tais substâncias eram de uso cada vez mais popular nas esferas literárias – e também científicas – europeias. O láudano – um extrato produzido a partir do ópio e usado como uma espécie de analgésico – era de uso regular por parte de Baudelaire, que sofria com dores de cabeça e estomacais, provavelmente decorrentes de sífilis.¹⁶⁰ Também fora um assíduo frequentador das experiências psiquiátricas desenvolvidas pelo doutor Moreau no hotel Pimodan, naquilo que ficou conhecido como o *Club des Haschischins*.¹⁶¹

Aliado a essas experiências, Baudelaire também foi um leitor de Thomas de Quincey, escritor britânico que escreveu, entre outros, *Confessions of an English Opium-Eater* (de 1821) e *Suspiria de Profundis* (de 1845), ambas as obras que influenciaram a opinião que Baudelaire teria sobre tais substâncias e que descreveria na sequência de publicações: *Du vin et du haschich*, de 1851 e *Les paradis artificiels, opium et haschich*, de 1860.

¹⁵⁹ Na dedicatória à J. G. F.: Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels, opium et haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p.I-II.

¹⁶⁰ Já em 1850 podemos atestar o uso de Láudano em carta de Baudelaire à Ancelle: “*Eu estava seriamente doente, como você sabe. Meu estômago está muito chateado com o láudano, mas esta não é a primeira vez, e ele é forte o suficiente para se recuperar*”. Ver a carta 95, de janeiro de 1850: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.114-5.

¹⁶¹ O haxixe já era consumido desde a antiguidade, principalmente na região do norte africano e oriente próximo, mas na França só passou a ter seu uso difundido após a campanha napoleônica no Egito, onde equipes de pesquisadores das mais diferentes áreas foram requisitadas a fim de decifrar os mistérios e exotismos da região. Um dos modos de consumo do haxixe (ou do cânhamo/cannabis) é naquilo que chamavam “*dawamesk*”, uma prática importada do Oriente, que consistia no fabrico de uma espécie de geleia, a partir do extrato das inflorescências da planta. Já a cocaína e os produtos derivados da folha de coca começaram a ser utilizados a partir das décadas de 1850 e 60, tendo seu uso muito difundido nos círculos elitistas, até sua proibição, já no século seguinte. Por sinal, um detalhe interessante a esse respeito: Angelo Mariani, um químico italiano, desenvolveu, já nos anos 1860, um tônico especial fabricado a partir dos famosos vinhos Bordeaux, mas tratados com folhas de coca, e que ficariam conhecidos em toda a Europa como “*Vin Mariani*”, sendo consumido por personalidades da época como a Rainha Vitória, o Papa Leão XIII, Ulysses Grant e Thomas Edison. A título de curiosidade, em outra passagem de seu ensaio mais famoso (em *Le Poème du Haschich*, segunda parte, intitulada *Qu’est-ce que le haschich?*), Baudelaire descreve o “estado da arte” nas pesquisas sobre o haxixe: “*O mais comum destes confeitos, o dawamesk, é uma mistura do extrato gorduroso, açúcar e diversas fragrâncias tais como baunilha, pistache, amêndoa, almíscar. Às vezes, acrescenta-se mesmo um pouco de cantárida, com uma finalidade que nada tem em comum com os resultados frequentes do haxixe. Sob esta nova forma, o haxixe nada tem de desagradável, e pode-se tomar uma dose de quinze, vinte e trinta gramas, envolta numa folha de pão ázimo ou numa xícara de café. As experiências feitas por MM. Smith, Gastinel e Decourtive tiveram por fim chegar à descoberta do princípio ativo do haxixe. Apesar de seus esforços, sua composição química é ainda pouco conhecida; mas geralmente atribui-se suas propriedades a uma matéria resinosa que se encontra em boa quantidade no haxixe, em uma proporção de aproximadamente 10%. Para se obter esta resina, reduz-se a planta seca em pó grosso, lava-se este pó várias vezes com álcool que é em seguida destilado para retirá-lo em parte; é evaporado até alcançar a consistência de extrato; este extrato é tratado com água que dissolve as matérias gomosas estranhas, ficando então a resina em estado de pureza*”. Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels, opium et haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p.18-9; ou em tradução de Alexandre Ribondi. Baudelaire, Charles. *Paraísos Artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho*. Porto Alegre: L&PM, 1998, p.18-9.

*Entre parênteses, eu diria que seria bom se você me contasse os seus sentimentos sobre a aparência geral do livro e especialmente a respeito do ópio. De Quincey é um autor horivelmente conversationniste e digressioniste, e não era uma questão pequena para dar a este resumo forma dramática e introduzir a ordem. Além disso, fui fundindo os meus sentimentos pessoais com as opiniões originais do autor e fui fazendo um amálgama cujas partes são indistinguíveis. Tive sucesso?*¹⁶²

É interessante notar, por exemplo, que a visão de Quincey sobre o uso do ópio, muito embora ele esteja na condição de um viciado, é negativa e depreciativa. Antes de iniciar sua “*exposição pública de seus erros e enfermidades*”, Quincey faz questão de mencionar ao leitor a revolta que é, aos “*English feelings*”, o espetáculo de um ser humano impondo aos outros suas “*úlceras morais e cicatrizes*”, ao mesmo tempo em que indica: “*devemos olhar para a literatura francesa, ou a parte da alemã, que está contaminada com a sensibilidade espúria e os defeitos dos franceses*”.¹⁶³ Mesmo se identificando, provavelmente, com essa “*spurious and defective sensibility of the French*”, Baudelaire tratou de extrair o melhor que lhe aprouve de Quincey. Afinal, Baudelaire tinha uma significativa predileção por, ao menos, um autor de língua inglesa: como ele mesmo chamava, Edgar Poe.¹⁶⁴ Embora tratemos da influência de Poe sobre Baudelaire mais a frente, convém mencionar uma passagem importante dos *Fusées*, no qual menciona o conto *The Fall of the House of Usher*¹⁶⁵, relacionando os ambientes e atmosferas presentes, como uma referência para as sensações tão profundas, geradas pelo haxixe e pelo ópio.¹⁶⁶

¹⁶² Ver a carta 500, endereçada à Poulet-Malassis em 16 fevereiro de 1860: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome III 1860-1861. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.27.

¹⁶³ De Quincey, Thomas. *Confessions of an English opium-eater*. New York: D. Appleton & company, 1899.

¹⁶⁴ Ver : Baudelaire, Charles. *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*. Paris: G. Crès, 1920, p.29.

¹⁶⁵ Na edição inglesa de 1846 em: Poe, Edgar Allan. *Tales*. London: Wiley & Putnam, 1846, p.64-82; ou na edição original, norte-americana de 1845, em: Poe, Edgar Allan. *Tales*. Nova York: Wiley & Putnam, 1845, p.64-82.

¹⁶⁶ “*Os ambientes, as atmosferas, qual toda estória, deve ser moderado. (Veja Usher, e em referência as sensações profundas de haxixe e ópio)*”. Baudelaire, Charles. *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*. Paris: G. Crès, 1920, p.14-5. Uma passagem dos “*tales*” de Poe diz: “*Eu digo insuportável; pois o sentimento era indedutível por qualquer um que metade-prazeroso (half-pleasurable), porque poético, sentimental, com a qual a mente costuma receber até mesmo as mais severas imagens naturais da desolação ou do terrível. Eu olhava a cena diante de mim – sobre a casa simples, e os simples elementos da paisagem do domínio – nas paredes sombrias – sobre os muros cegos – sobre as vacantes janelas tais-como-olhos – sobre alguns caniços – e sobre alguns poucos troncos brancos de árvores apodrecidas – com uma depressão absoluta da alma que eu não posso comparar com nenhuma sensação terrena mais propriamente do que o sonho depois de decorrido o prazo do ópio – o amargo lapso em cada dia de vida – o horrível sentimento de perder o véu. Havia uma frieza, um naufrágio, uma náusea do coração – um tédio não redimido do pensamento que o não incitamento da imaginação podia torturar em qualquer coisa de sublime*”. Poe, Edgar Allan. *Tales*. Nova York: Wiley & Putnam, 1845, p.64-8.

Além disso, o círculo que compunha o *Club des Haschischins* colaborou para a diversificação e importância da rede de relações que Baudelaire construiria. Nesse clube – e como já abordamos anteriormente – reuniam-se desde cientistas renomados, como também artistas e homens de letras importantes da época. Foi nas sessões do doutor Moreau que Baudelaire conheceu Théophile Gautier, por exemplo. Um sujeito a quem Baudelaire rasgou sinceros elogios, sempre que pode, dedicando suas “*fleurs malades*” ao “*poète impeccable*”¹⁶⁷ e também um longo artigo (depois transformado em livro) publicado no *L'Artiste*. Conheceu nesse lugar, do mesmo modo, os pintores Honoré Daumier e Eugène Delacroix e os escritores Gérard de Nerval, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas e Honoré de Balzac.

A respeito de Balzac¹⁶⁸, que chegara a comparar em algum momento os efeitos do ópio aos do consumo excessivo de chá e café¹⁶⁹, este escreve, em uma sequência de cartas, endereçadas à madame Hanska e datadas de dezembro de 1845. Na segunda-feira, dia 22, diz Balzac: “*Gautier, que estava lá, me fez prometer de ir tomar haxixe com ele, hoje à noite, no Pimodan hotel*”.¹⁷⁰ Balzac, inclusive chegou a escrever ao próprio doutor Moreau, por ocasião de agradecer o livro que havia recebido. Após uma exposição de ideias suas sobre uma possibilidade de “*investigar as causas da demência em pessoas de nossa aberração ou exaltação momentâneas*”, além de algumas intenções extravagantes: “*se seria de refazer um cérebro a um retardado, se é possível criar uma máquina pensante, através do desenvolvimento dos rudimentos. Isto é, refazer o cérebro que sabemos está alienado*”.¹⁷¹

No entanto, um dos aspectos mais importantes de toda essa questão dos “paraísos artificiais” é a visão positiva do “artificial” ante o “natural” que ela permitiu em Baudelaire. Por isso mesmo não é de se estranhar o fato de que, no senso de beleza baudelaireano, o espaço ocupado pela maquiagem e pelos adornos eclipse o espaço tradicional dos corpos e de sua beleza física. Naturalmente que isso tem a ver com a sua propensão à negação de tudo que

¹⁶⁷ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p.01.

¹⁶⁸ Que já havia escrito qualquer coisa sobre outras cinco substâncias “*excitants modernes*”, já em 1838, sob o título de *Traité des excitants modernes*, no qual abordava o café, o tabaco, o açúcar: “*O excesso de tabaco, o café em excesso, o excesso de ópio e de “eau-de-vie”, produzem distúrbios graves e levam a uma morte precoce. O corpo constantemente irritado, constantemente alimentado, torna-se hipertrofiado: é preciso uma quantidade anormal, padece, e vicia a máquina, que sucumbe*”. Ver: Balzac, Honoré de. *Traité des excitants modernes*. 1838.

¹⁶⁹ “*Para alguns organismos fortes, o chá forte e tomado em grandes doses fornece uma irritação que paga tesouros de melancolia; que provoca sonhos, mas menos potentes do que o do ópio como essa fantasia ocorre em uma atmosfera cinza e vaporosa*”. Ver: *Ibidem*.

¹⁷⁰ Balzac, Honoré de. *Correspondance de H. de Balzac, 1819-1850*. Volume Dois. Paris: C. Lévy, 1876, p.205-6. Noutro dia, 23 de dezembro, relata sua experiência no Pimodan: “*Eu resisti ao haxixe; pelo menos, eu não experimentei nenhum dos fenômenos que eu tinha ouvido. Meu cérebro é tão forte, que era necessário, eles me disseram, que a dose deveria ser maior. No entanto, ouvi vozes celestiais e vi as pinturas divinas; então eu descí as escadas como nos vinte anos de Lauzun; eu vi o douramento e as pinturas da sala de estar em um esplendor mágico*”. *Ibidem*, p.206.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.211.

seja neoclássico. E é isso também que proporciona seu desdém pela arte realista, à qual substitui, em seu interesse pela caricatura.

Para Baudelaire, como até já mencionamos, a “*guerra contra a imaginação*” travada pelo realismo de um Courbet, por exemplo, nada mais é do que uma repaginação do “*espírito sectário*” dos neoclássicos; e que a busca de um realismo, de uma “*natureza exterior, positiva, objetiva*” caminha, inevitavelmente, ao “*fanatismo*” e à “*imolação*”.¹⁷²

Outro ponto importante é a relação evidente, nessa guerra que Baudelaire encampa contra o “natural” e contra o “real”, para com o “sobrenatural”. A predileção por Poe, assim como uma postura crítica para com a ciência nascente e as vertentes filosóficas de um Comte, por exemplo, são provenientes dessa visão, desse espaço reservado à existência do “sobrenatural”, do “supranatural”.

Afora Baudelaire, as gerações logo posteriores, principalmente as pessoas de Verlaine e Rimbaud, são reputados consumidores do dawamesk, do haxixe, do ópio, do absinto, etc. Tais substâncias e experiências alucinógenas foram um dos elementos importantes herdados (ou melhor, repassados, ressignificados e refinados) de Baudelaire às gerações vindouras de simbolistas e decadentistas. Talvez o grande diferencial entre Baudelaire e as gerações posteriores era o fato deste ter produzido uma opinião elaborada sobre o assunto, refinada ao ponto de ser, mesmo, uma espécie de autoanálise.

Algumas das razões para essa procura, tão arraigada naquela sociedade, por substâncias que produzissem experiências psicotrópicas, poderiam ser creditadas em iguais pesos ao clima entediante que absorvia a vida moderna e a busca pela originalidade, pela afirmação enquanto sujeito da história.

Nesse sentido, o haxixe, o ópio e mesmo o vinho, devido as suas propriedades pouco usuais e qualidades únicas, forneciam os instrumentos necessários para os sujeitos saírem da modorra cotidiana, potencializarem seus predicados criativos, preencherem seus arsenais visuais e de ideias com novas experiências. De certa forma, os “paraísos artificiais” eram uma ferramenta necessária para se pensar “*outside the box*”, para além do horizonte romântico dominante.

¹⁷² Ver: Baudelaire, Charles. Exposition Universelle de 1855. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.227-8.

Baudelaire romântico

Tão rápida quanto qualquer outra influência, Baudelaire foi vítima dos ares do seu tempo e do alcance da estética romântica. Muito provavelmente, já na infância e adolescência, em suas passagens pelos tradicionais Collège Royal de Lyon, Collège Louis-le-Grand e Lycée Saint-Louis.

Posteriormente, é certo que Baudelaire participou de círculos de convivência de escritores importantes, entre outros de menor expressão, que compreendiam nomes como Victor Hugo e Balzac, Théodore de Banville e os irmãos Edmond e Jules de Goncourt, Jules Barbey d'Aurevilly e Leconte de Lisle, Gustave Flaubert e Théophile Gautier. Além dessas relações, “presenciais” por assim dizer, Baudelaire também travou uma significativa troca de correspondências com várias outras personalidades, tais como Sainte-Beuve e Alfred de Vigny, Gérard de Nerval e Maxime Du Camp, George Sand e Hippolyte Taine, Auguste Lacaussade e Auguste Vacquerie.

Notadamente, Baudelaire foi leitor não só dos aclamados românticos, seus contemporâneos, tais como Victor Hugo e Honoré de Balzac, mas também de figuras como Sainte-Beuve, Alfred de Musset, Leconte de Lisle e Alfred de Vigny. Dos estrangeiros, o nome mais importante – senão o mais importante dentre todas as suas leituras – foi o de Edgar Allan Poe. Além disso, nomes que fizeram parte do que se chancela como “romantismo” apenas de maneira lateral, principalmente o nome de Herder e mesmo o movimento “*Sturm und Drang*”, colaboraram na constituição do caldo cultural que Baudelaire bebeu.¹⁷³

O poeta chegou mesmo a declarar os “serviços” fornecidos pelo Romantismo: “*Certamente seria uma injustiça negar os serviços que tem prestado a chamada escola romântica*”, uma vez que “*ela lembrou-nos para a verdade da imagem, ela destruiu os clichês acadêmicos, e até mesmo, do ponto de vista superior da linguística, não merece o desprezo que cobria apenas alguns pedantes impotentes*”.¹⁷⁴

¹⁷³ Além de Herder ter passado uma temporada em Paris e efetivado diversos contatos é certo que Edgar Quinet também o traduzira já no fim da década de 1820. Além disso, a partir do século XIX as cadeiras universitárias de literatura estrangeira começam a se multiplicar na França e adquirir uma importância que até então não possuíam, colaborando para uma maior difusão de produções em língua inglesa e alemã, principalmente. Por sinal, para uma maior especificidade sobre as relações entre a França e as produções filosóficas e literárias produzidas no espaço onde hoje é a Alemanha, os trabalhos de Michel Espagne fornecem um material rico e já bem desenvolvido. Em específico, ver: Espagne, Michel. *L'invention de la philologie. Les échos français d'un modèle allemand*. In: *Histoire Épistémologie Langage*. Tome 19, fascicule 1, 1997. *Construction des théories du son*. p. 125.

¹⁷⁴ Baudelaire, Charles. *Notice sur Pierre Dupont*. In: Dupont, Pierre. *Chants et Chansons (poésie et musique)*. Tome I. Paris: L'éditeur et A. Houssiaux, 1851, p.01.

Ao referir que o Romantismo “*destruiu os clichês acadêmicos*”, Baudelaire está buscando o momento da *La bataille romantique* da década de 1820, que absorveu os principais nomes do campo das letras e que tornou, de uma vez por todas, o Romantismo num movimento artístico dotado de autoridade, digno de constar na história da arte e da literatura. Uma batalha que se moveu, principalmente, contra a máxima dos neoclássicos referente à imitação da antiga arte greco-latina.

No entanto, Baudelaire também já é capaz de fazer o julgamento do movimento romântico, atestando mais uma vez sua postura crítica ante a literária. Como diz, a “*insurreição romântica está condenada a uma vida curta*”, principalmente devido a suas contradições internas, a “*puérile utopie*” da arte pela arte que a esteriliza com a ausência de um conteúdo moral e, mesmo, de paixão. Além da inclinação natural de seus protagonistas por uma “*individualidade mórbida*”, sua clausura em “*esquife fictício*” e a instauração de uma “*melancolia irremediável*” no seio da própria sociedade.

Ao contrário, Baudelaire prefere “*o poeta que se coloca em comunicação permanente com os homens de seu tempo, e que partilha com eles os pensamentos e sentimentos traduzidos em uma linguagem nobre suficientemente correta*”, o poeta que, “*colocado em um ponto da circunferência da humanidade, restituído na mesma linha em vibrações mais melódiosos no pensamento humano que lhe foi transmitido*”, “*deve ser uma encarnação*”; um “*verdadeiro poeta*” que, “*apesar de todas essas obras literárias, apesar de todos os esforços feitos fora da lei da verdade, apesar de todo diletantismo, de todo voluptuosismo armado de milhares de instrumentos e milhares de truques*”, quando se projeta em sua obra, “*por vezes desajeitado, mas quase sempre grande*”, “*apesar de suas rimas insuficientes, apesar de seus pleonasmos, apesar de seus períodos inacabados, a questão foi esvaziando, e a arte é agora inseparável da moralidade e da utilidade*”.¹⁷⁵

Algumas ideias desenvolvidas e caras aos românticos foram agregadas por Baudelaire, à sua própria visão de mundo. Algumas foram remodeladas e quase desfiguradas, outras tiveram seus sentidos amplificados. Entre elas, provavelmente a principal e que exerceu maior peso sobre o autor, foi a melancolia expressa no chamado “*mal du siècle*” romântico e traduzida por Baudelaire em seu *ennui* e *spleen*. Claramente identificável através de suas correspondências, principalmente, o sujeito Baudelaire possuía uma inclinação natural

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.01-2. Possivelmente, Baudelaire chegou a presenciar o rescaldo do que se chamou *La bataille romantique*. Sendo que, Baudelaire realmente tomou contato, num primeiro momento, com apenas o chamado “segundo Romantismo”, que “*de 1830 a 1850, de seu apogeu ao seu fim, ele foi quase que exclusivamente liberal*”. Séché, Léon. *Etudes d’histoire romantique. Le Cénacle de la Muse française: 1823-1827*. Paris: Mercure de France, 1908, p. VII-VIII.

ao pessimismo e à melancolia, tristeza e depressão. É, possivelmente, essa a razão para que a expressão pessimista e de mal-estar em relação ao mundo dos românticos tenha sido tão facilmente absorvida por Baudelaire. O autor mesmo diz que “*a solidão escura que fiz ao meu redor, e que me ligou a Jeanne mais do que intimamente, também acostumei o meu espírito a vos considerar como qualquer coisa e importante na minha vida*”.¹⁷⁶

A partir desse *mal du siècle* é possível extrair também uma atitude pessoal que Baudelaire incorporou, como a de um indivíduo incapaz de viver em sociedade – naquela sociedade –, postura própria da sensibilidade romântica, que se revolta contra o sistema político e social que aniquila a individualidade artística em prol da glorificação da nação, que se revolta contra a avidez burguesa e a busca desmedida pelo lucro, que se revolta contra o reinado do presente (destituído cada vez mais de passado/história e de futuro/projetos), que se revolta, enfim, com o mundo moderno, expressão máxima desses aspectos mencionados. Tal postura acaba se radicalizando em um individualismo agressivo, que Baudelaire por sinal foi signatário.¹⁷⁷

Além do *mal du siècle* e do individualismo – daquele originário –, Baudelaire também fora um leitor assíduo da poesia e da prosa de Hugo, Balzac, Musset e Sainte-Beuve, e desses retirou muitos elementos que comporiam a sua visão da literatura, da arte e do mundo. Dos grandes temas abordados pela corrente romântica e retratados por seus protagonistas, certamente que alguns figuraram no horizonte baudelaireano, ou como temas dignos de reflexão e apropriação, ou então como referências de crítica e defecção.

Além do já citado *mal du siècle* romântico, também revelava a atitude existencial dúbia, característica dos românticos, na medida em que como “*toda criança, eu senti em meu coração dois sentimentos contraditórios: o horror da vida e o êxtase da vida*”.¹⁷⁸ Claro, uma postura decorrente da visão pessimista romântica, mas também precursora do dandismo, que Baudelaire irá defender e encarnar.

¹⁷⁶ Ver a carta 95, de janeiro de 1850: Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.122.

¹⁷⁷ Tal como expresso por Musset: “*Três elementos compartilhados na vida que se oferece aos jovens: atrás de si um passado jamais destruído; agitado ainda sobre suas ruínas, com todos os fósseis de séculos de absolutismo; diante deles a aurora de um vasto horizonte, os primeiros vislumbres do futuro; e ainda estes dois mundos... algo como o oceano que separa o velho continente da jovem América, eu não sei o que de vago e flutuante, um mar agitado e cheio de naufrágios, cruzado ocasionalmente por uma vela branca distante ou por um navio soprando um pesado vapor; o século presente, em suma, que separa o passado do futuro, que não é nem uma coisa nem outra e que se parece com ambos ao mesmo tempo, e onde ninguém sabe, a cada passo que damos, se andamos sobre sementes ou sobre escombros*”. Musset, Alfred de. La Confession d'un enfant du siècle. Paris: F. Bonnaire, 1836, p.17-8.

¹⁷⁸ Baudelaire, Charles. Journaux intimes. Fusées. Mon cœur mis à nu. Paris: G. Crès, 1920, p.92.

No entanto, é certo que Baudelaire desprezara pelo menos as grandes temáticas, superexploradas pelo Romantismo, do amor e da natureza. Em consequência, desprezara também a filosofia de Rousseau e o romantismo de Chateaubriand.¹⁷⁹ Igualmente, é certo que Baudelaire não via o Romantismo pela mesma lente que os neoclássicos, “*como uma aberração do espírito, como uma espécie de loucura contagiosa*”¹⁸⁰, afinal desprezava com muito mais força a atitude neoclássica, mas também estava longe de aceitá-la como interlocutora ou chancela para sua visão de mundo e arte.

Tal como fora a reação da corrente neoclassicista (ou, também chamada na literatura, arcadista) ante o barroco-rococó, a romântica-simbolista também sofrera críticas e o contraponto de outras propostas na arte. Na França, talvez possamos mesmo aventar, que esse modelo tese-antítese (confronto entre tradição e progresso, antiguidade e modernidade, racionalismo e emocionalismo, entre um campo instituído e outro em vias de instituição) é estruturante da cultura, ao menos no seu desdobramento literário ou das artes. Desde meados do século XVIII que a arte e a literatura (e é um momento de transição para estas) se encontram repletas de tendências em oposição, que hesitam entre a defesa da tradição ou de uma maior liberdade, do formalismo ou da espontaneidade, do foco no ornamentalismo ou na expressão. Com o avanço da modernidade e dos processos modernizadores, principalmente em Paris, as duas visões de mundo (de um lado a dos neoclássicos, de outro a dos românticos) se separam em duas correntes artísticas distintas.

É com o Rococó que a arte burguesa (e, portanto, uma época cultural na qual ainda compartilhamos muitos elementos) começa, condicionada pelo ideal democrático e pelo subjetivismo, pela substituição paulatina das antinomias do renascimento (antítese do rigorismo formal e do antiformalismo naturalista, da tectônica¹⁸¹ e da dissolução pictórica, da estática e da dinâmica) e dos estilos em arte dependentes dele, pelo antagonismo entre racionalismo e sentimentalismo, entre materialismo e espiritualismo, entre classicismo e romanticismo. Talvez a própria tradição Barroco-Rococó, na França, perdure subterrânea e seja observável mesmo no Romantismo, por isso a importância de recuperar esse *background* gerador com o objetivo de melhor entender os fios que articulam o tecido sobre o qual o fenômeno ocorre.

¹⁷⁹ “*Quanto ao sentimento da natureza, que é uma das mais nobres contribuições do Romantismo, que vem direto de Jean-Jacques Rousseau, e ainda através das descrições maravilhosas de Chateaubriand que é penetrada pelos poetas de restauração. A influência direta de Jean-Jacques não tinha realmente se sentido até 1830, no teatro e nos romances sociais de George Sand*”. Séché, Léon. *Etudes d’histoire romantique. Le Cénacle de la Muse française: 1823-1827*. Paris: Mercure de France, 1908, p. X-XI.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. XII.

¹⁸¹ Ou “estilo tectônico”, é quando o conteúdo se adapta ao espaço existente.

Nesse sentido, é apropriado mostrar que o estrato Romantismo-Simbolismo também é herdeiro (e igualmente vale notar que a herança é sempre parcial, às vezes, quase insignificante, mas ainda assim um legado) da poesia bucólica (esta, herdeira dos clássicos latinos de Teócrito de Siracusa e de Virgílio, *Idílios* e *Bucólicas*, respectivamente) e compartilha das condições que proporcionaram o surgimento desta, quais sejam a oposição latente entre cidade e campo e um sentimento de mal-estar com relação à cultura contemporânea. A herança (ou em outros termos, *background*, ferramental, equipamento, etc.), neste caso, diz respeito não só ao pretexto pelo qual se busca nos motivos pastorais, ou bucólicos, o formato para a expressão do artista, ou seja, uma espécie de desencanto ou crise espiritual para com o mundo em que se vive, mas também na própria mecânica do pensamento nesta corrente estética: a intenção em produzir uma impressão heroica ao se utilizar de um conjunto de temáticas que mobilizem de alguma forma os expectadores, que sensibilizem o público para os problemas que o mundo urbano (no caso do Simbolismo, mais abrangente ainda, do próprio mundo moderno) apresenta. Da mesma forma, assim como no tema pastoril comum ao Neoclassicismo, no Simbolismo vê-se a representação de um momento em que a criação assume vernizes de extrema artificialidade e que pertenciam a gerações onde a relação com a realidade era fundamentalmente reflexiva, idealizada.

Tal como representado no motivo que leva o artista a buscar no bucolismo o tema de sua expressão, é bem notado que a crise do espírito europeu (e, obviamente, francês)¹⁸² não é algo que tenha se iniciado com o Neoclassicismo ou com, posteriormente, o Romantismo-Simbolismo de forma peremptória, mas que se encontra em curso desde, pelo menos, a década de 1680.

Quando veio à luz em 1857, *Flores do Mal* representou um golpe letal na antiga tradição de arte, dominante no começo desde o século XVIII e que ainda rastejava, recidiva, algures, onde seu conceito (o ideal artístico) se exprimia como um princípio estabelecido por deus, válido para além do tempo, e em consonância com a teoria do Estado na monarquia absolutista. Tal concepção já havia sido criticada e, de certa forma, substituída, em meados do século XVIII, quando o anticlericalismo (e a irreligiosidade) crescente, da mesma forma que uma maior independência e sentido mais pessoal da vida modificaram a ideia de arte e acabaram por esboroar o grande estilo cerimonial. A arte havia se tornado mais humana, tornada mais próxima e acessível aos homens comuns e mortais, já não mais expressava a

¹⁸² Ver também: Hazard, Paul. *La Crise de la Conscience Européenne 1680-1715*. Paris: Le livre de Poche, collection références, 1994, (ou 1ª Edição: Paris: Boivin et Cie, 1935) e Hazard, Paul. *La Pensée Européenne au XVIIIe Siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1979. (ou 1ª Edição: Paris: Boivin et Cie, 1946).

grandeza e o poder ou a imposição do respeito e a subjugação, mas a simplicidade, o belo e a graciosidade da vida, o encantamento e o tom agradável que ela – a arte – poderia proporcionar. Talvez nem tão letal, Baudelaire com *Flores do Mal* marque mesmo o extremo, até aquele momento, da mundanidade na arte, onde não sobra mais grande coisa do matiz demiúrgico de outrora. Esse talvez seja realmente o golpe mais importante.

Apesar desse movimento, de mundanização da arte, ela ainda conservava um resquício das normas, quase dogmas, das correntes anteriores, principalmente no que diz respeito a uma espécie de moralidade embutida na obra dos artistas, ou, pelo menos, em suas intenções. E os simbolistas, tinham um pouco disso também. Algo similar ao “*le grand goût*” (“o bom gosto”), uma espécie de elitização da arte e de sua finalidade.

Outro aspecto importante para a definição da identidade do movimento Simbolista é uma perspectiva que, em alguns casos seja mais sutil que outras premissas, toma a arte pela arte. O Rococó, nesse sentido, é uma das formas mais extremas de arte pela arte e é, talvez, a primeira corrente na arte a levar esse ideal ao extremo. A arte pela arte do Rococó talvez seja mesmo até mais legítima do que aquela que se desenvolveu no século XIX, por não respeitar meramente um programa ou uma exigência exterior ao artista, mas por representar uma atitude autêntica, espontânea, de uma sociedade cansada, frívola e passiva, de uma época dominada por um alexandrinismo marcante, de um ambiente cultural marcado por um virtuosismo estéril e por elaborações pretensamente requintadas. Em parte, o Simbolismo compartilha desse ideal, embora tomado como um quase-programa, com uma espécie de moralidade embutida no “fazer” do artista.

De toda forma, podemos recuperar inúmeros aspectos presentes na atmosfera que conforma o *locus* artístico e filosófico francês da virada do século XVIII para o XIX e que Baudelaire (e o movimento simbolista posterior) apropriou, transformando, adaptando, amplificando ou rejeitando.

Já em se tratando do Romantismo e, especialmente, de nomes que protagonizaram tal movimento, certamente que, dentre os vários autores românticos a que Baudelaire teve acesso (e Baudelaire foi, essencialmente, um autor romântico), Victor Hugo foi um dos que produziram grande influência no poeta. Em carta datada de 6 de outubro 1859, enviada a Baudelaire por ocasião da publicação de um artigo seu sobre Théophile Gautier ¹⁸³, Victor Hugo resumia a obra de Baudelaire, dizendo que “*você criou uma nova emoção, sensação*” e que sua obra “*marchava para frente*” ao dotar “*o céu da arte de algum desconhecido raio*

¹⁸³ Ver: Baudelaire, Charles. Théophile Gautier par Charles Baudelaire; notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

macabro”; ao combinar a genialidade de um Ésquilo, de um Fídias, seria possível “*mover o horizonte da arte, subir mais alto, ir mais longe, marchar*”; e, para finalizar sua carta, já se mostrando “*preparado para morrer*”, legava sua herança literária à Théophile Gautier e a Baudelaire, “*como um irmão mais novo*”.¹⁸⁴ E algum tempo depois, em abril de 1860, ainda acrescentou: “*Você tem dentro de você, caro pensador, todas as cadeias da arte; você demonstrou mais uma vez esta lei, de como um artista na crítica é sempre igual ao poeta. Você explica como você pinta, grandioso*”.¹⁸⁵ Um ano depois, em abril de 1861 quando de sua estada em Bruxelas, ainda dissera que “*sua poesia é também um bálsamo e foi ela que começou a minha cura*”.¹⁸⁶

Com relação aos temas e propostas imagéticas, Victor Hugo também colaborou em inspirar Baudelaire com suas construções contrastantes envolvendo o claro e o escuro, a claridade e a obscuridade.¹⁸⁷ Além disso, a experiência de Baudelaire em suas viagens pelo Índico e, principalmente, pelos trópicos, aguçou seus sentidos quanto à sensibilidade de cores e odores, luzes e seus efeitos.¹⁸⁸

O movimento romântico representa a expressão da novidade e da ênfase que o chamado “pensamento burguês” imprime ao sentido da vida. Nessa acepção, ele é produto de uma rivalidade espiritual, que contrapõe esta sua mentalidade burguesa contra a da aristocracia, classicista, inclinada ao normativo e a validade dos universais. Até o final do século XVIII, ainda sob a égide do Neoclassicismo, mas também dos poetas pré-românticos, as parcelas enriquecidas da sociedade europeia promoveram uma apropriação da linguagem artística da aristocracia e dos grupos dirigentes, mas no decurso do XIX, quando já se

¹⁸⁴ Crépet, Eugène. Appendice: Lettres Adressées À Charles Baudelaire. In: _____. Charles Baudelaire, étude biographique. Paris: Librairie Léon Vanier, 1887, p.377.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.378.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.379.

¹⁸⁷ Em seu drama “*Cromwell*”, Victor Hugo diz: “*Então, de volta, e ensejando de mostrar que é da união fecunda do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado em suas formas, tão inesgotável em suas criações, e muito oposto a esta uniforme simplicidade do gênio antigo; mostram que este é o lugar para se ir estabelecer a diferença real e radical das duas literaturas. [...] Na mente do moderno, ao contrário, o grotesco tem um papel enorme. Está em toda parte; por um lado, ele cria o deformado e horrível; por outro, o cômico e o bufão. Ele atribui ao redor da religião milhares de superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. Foi ele quem semeou com ambas as mãos no ar, na água, no solo, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que fez girar nas sombras a rodada assustadora do sabat, ele que dá chifres a Satan, pés de bode, asas de morcegos. [...] E, como é livre e franco em sua atitude! Como ele corajosamente projeta todas essas formas estranhas que a idade anterior tinha timidamente envolto em panos! A poesia antiga, obrigada a dotar seus companheiros de um Vulcano aleijado, tentou disfarçar sua deformidade ao estender a qualquer sorte de proporções colossais. O gênio moderno mantém esse mito dos forjadores sobrenaturais, mas ele imprime bruscamente um caráter oposto e que o torna ainda mais chamativo; ele transforma gigantes em anões; dos ciclopes ele faz os gnomos*”. Hugo, Victor. *Cromwell*. Bruxelles: Méline, Cans, 1837, p.XIX-XXI.

¹⁸⁸ Cf. Stephan, Philip. Verlaine and Baudelaire: Two Uses of Obscured Lightings. In: *The French Review* (publicação da American Association of Teachers of French), Vol. 35, nº 1 (Oct., 1961), p. 26-7.

encontrava enriquecida, emancipada e dotada de influência política, inclinou-se para a realização de sua própria literatura. O interesse é distinguir seu espaço próprio (um processo de identificação, afinal). Com isso, acabam por opor aos extratos aristocráticos daquela sociedade uma peculiaridade sua e uma linguagem própria, contrária ao intelectualismo característico da aristocracia e marcado por tons fortemente sentimentais.

Essa modificação, da cultura “intelectualista” do Neoclassicismo para a cultura emocional, psicológica, do Romantismo, é até mesmo hipotetizada como uma mudança simples do gosto que encontra sua expressão para o tédio que assedia os círculos artísticos da época. No entanto, contra essa concepção simplista, vale lembrar que é relativamente menor o que a mera aspiração por novidades desempenha na modificação e desenvolvimento dos estilos, que quanto mais antiga e desenvolvida encontra-se certa tradição no gosto geral, mais difícil seria uma mudança significativa, tal como a que se desenhou. É fato que uma nova atitude estética encontra dificuldade para se impor a um estrato já domado pelo gosto tradicional e hegemônico, mas que deve sempre procurar por um público novo. É levando isso em consideração que apontamos a tomada de condução da direção cultural que as camadas em vias de enriquecimento agenciaram após o século XVIII, ocupando o espaço da aristocracia tradicional e dominando completamente o âmbito cultural no século XIX. Entre outros, Baudelaire foi um dos protagonistas desse movimento em direção ao novo e ilustra, de certa forma, o papel do sujeito na complexa e nervosa dinâmica da cultura.

O Romantismo, surgido originalmente na Inglaterra, da mesma forma que a burguesia moderna, tem, a partir de então – final do século XVIII –, pela primeira vez, como consequência da situação que vive a Inglaterra, sua opinião expressa com independência. Expressões literárias do individualismo são da mesma forma que a poesia de tons naturalistas de Thomson, as *Night Thoughts* de Young, os lamentos ossiânicos¹⁸⁹ de Macpherson, a novela sentimental de costumes de Richardson, Fielding e Sterne¹⁹⁰, só para destacar um epifenômeno do universo espiritual existente. Notadamente, o *laissez-faire* e a Revolução Industrial corroboram o argumento de que o espírito individualista promove graves alterações naquele mundo. Interessa notar que essas mudanças, do Neoclassicismo rumo ao Romantismo, ocorrem ao mesmo tempo em que o liberalismo econômico impõe-se como modelar, o que de fato soa congruente, uma vez que as premissas da livre competência e do

¹⁸⁹ “Ossian” é o suposto narrador e autor de um conjunto de poemas publicados pelo poeta escocês James Macpherson em 1760, que alegou ter recolhido diretamente do gaélico escocês e traduzido para o inglês contemporâneo. A crítica moderna se divide em atestar a sua autenticidade ou, a grande maioria, em acusar sua falsidade. De toda forma, os poemas ossiânicos são considerados precursores diretos do Romantismo inglês.

¹⁹⁰ Cf. Cavalcanti, Camillo. Modernidade: Definição e Inter-relação com o Conceito de Romantismo. In: Revista.doc, Ano IX, nº 5, Janeiro/Junho 2008.

direito à iniciativa pessoal podem ser considerados em paralelo com a intenção do autor em expor seus sentimentos mais subjetivos, impregnar cada página de sua autoria com sua personalidade e, com isso, transformar o leitor em uma coisa nova, em uma testemunha das confusões existentes em sua consciência. Obviamente, esse individualismo na literatura não corresponde exatamente a uma reprodução direta do fenômeno econômico, mas ambos representam uma transformação das mentalidades, do espírito moderno, da atmosfera daquela contemporaneidade.

No caso do individualismo, em desenvolvimento com o Romantismo, não só qualifica o caráter polêmico do movimento estético (pelo seu aspecto quase programático) como também altera o sentido da própria ideia de individualismo que, afinal, estava presente no universo mental ocidental desde o Renascimento (na forma da consciência simples da individualidade, na existência de indivíduos fortes e voluntariosos como protagonistas da literatura). Na literatura, os conflitos nos quais o indivíduo se indispõe com o universo mais geral que o engloba e, de certa forma, o desindividualiza, (eu *versus* mundo, personalidade e sociedade, cidadão e Estado, etc.) sempre existiram, porém com o caráter de exigência e protesto contra a despersonalização que os processos culturais em curso efetuam, ou como um antagonismo proveniente do caráter individual do ser em conflito com o coletivo, é característico da segunda metade do XVIII em diante.

Além do individualismo, presente já nos primeiros impulsos pré-românticos, outro elemento também é marcante para essa conduta estética: o emocionalismo. Na verdade, uma consequência do individualismo, uma vez que o indivíduo a partir de então adquire autoridade e suporte para falar de sua intimidade, extravasar sua subjetividade, imprimir sua personalidade à sua obra artística. Com o decorrer do tempo, esse emocionalismo acaba por tornar-se o meio mais seguro para o artista relacionar-se, por meio de sua obra artística, com seu público, uma vez que é através dele – da expressão das emoções – que a interpretação da realidade encontra seu melhor meio de veiculação (para aquele tempo e lugar) e de maior capacidade expressiva. E isso, até que, não mais se procure por outro objetivo nas artes, que a expressão e o exercício dos sentimentos e afetos.

Também, os pré-românticos promoveram o aparecimento de atitudes que só o século XIX irá conhecer com toda desenvoltura. A propensão à melancolia, ao elegíaco, ao pessimismo, à dor, a motivos como o nebuloso, a morte, a noite, a solidão e o isolamento, a nostalgia, o caráter insuficiente da existência, são algumas das vertentes que grande parte dos românticos irá explorar posteriormente. Sem falar no Simbolismo – e sem deixar de

menção os chamados “decadentistas” – que, quase absolutamente, irá investir em tais temas e sentimentos.

Como herdeiro de toda essa atmosfera de ideias e práticas, não é errôneo pensar a obra baudelairiana e o Simbolismo no mesmo plano fenomênico do Romantismo, ou então, como uma continuidade sua, via refinamento, progressão e adaptação.

Para Baudelaire, o nome mais importante do Romantismo estrangeiro é, sem dúvida, Edgar Allan Poe, a quem descobriu entre 1847 e 48 e por 1850-51 já estava encantado pelo autor.¹⁹¹ Em pleno momento revolucionário (Baudelaire participou das barricadas de fevereiro), foi a leitura de Poe (e também Joseph de Maistre) que apaziguaram o espírito contestador de Baudelaire, ao menos no plano da ação política. Acerca das semelhanças para com Baudelaire, “podemos observar que a gótica de Poe é fortemente psicológica, seus horrores são principalmente interiores, nervosos, horrorosos”; Poe é, “como seu discípulo aspira a ser, não apenas um poeta, e não apenas este ou aquele tipo de escritor, mas um completo homem de letras”. Baudelaire se identifica com a condição que Poe detém: “desconhecido no exterior e, em seu próprio país, um não-amado, uma figura completamente solitária, um emblema da má sorte”.¹⁹²

Ao seu editor Poulet-Malassis, escreve em 20 de março de 1852, que havia feito “imprimir, na *Revue de Paris*, um amplo artigo sobre um grande escritor americano”¹⁹³, se referindo ao artigo *Edgar Allan Poe, Sa Vie et Ses Ouvrages*¹⁹⁴. Uma semana depois, escreve para sua mãe, com a mesma excitação, apontando novamente a publicação de seus artigos sobre Poe: “encontrei um autor americano que tem animado em mim uma simpatia incrível, e eu já escrevi dois artigos sobre sua vida e suas obras”, embora a “vida dolorosa e louca que eu levo” tenha de fato contribuído para essa paixão, “provavelmente você vai descobrir algumas linhas de um entusiasmo extraordinário”.¹⁹⁵ Baudelaire faz tanta questão de referir Poe, um autor de língua inglesa, à sua mãe, pela razão não só de Madame Aupick ser natural de Londres, onde passou parte de sua juventude, mas também por ter sido ela a responsável pelos primeiros ensinamentos e rudimentos da língua inglesa.¹⁹⁶

¹⁹¹ Cf. Waldrop, Keith, *op.cit.*, p. XI.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.158.

¹⁹⁴ Ver: Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe, Sa Vie et Ses Ouvrages*. In: Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875.

¹⁹⁵ Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.160-1.

¹⁹⁶ Ver nota 1 de Jacques Crépét em: *Ibidem*, p.161.

Mas a predileção por Poe não fora somente construída pelo viés da estética, do literário, mas também pela adesão de Baudelaire à concepção de Poe sobre a arte, sobre sua visão de literatura, sobre sua filosofia. Sem contar que as traduções baudelairianas de Poe também figuram como sendo uma das principais contribuições do autor para o campo da literatura francesa. Provavelmente, sem suas traduções e seu trabalho de divulgação do escritor norte-americano, este jamais gozaria da reputação que adquiriu no fim do século XIX francês. Baudelaire é, portanto, o principal responsável pela difusão da estética romântica de viés gótico, expressas por Poe, além de também colaborar no refinamento reflexivo sobre o fazer artístico iniciados por Poe.

O ocaso e a falta de reconhecimento por Poe, aliado ao já mencionado “*mal du siècle*” romântico, colaboraram para que Baudelaire desenvolvesse sua expressão própria para a atmosfera daquela época com o chamado “*spleen baudelairien*”, que compreende – e articula num mesmo plano semântico – as ideias de *ennui*, *spleen* e de *gouffre*, todas sinonímicas de *mélancolie*, de *monotonie*, de *maladie*, de *dégénérescence*.

Para Baudelaire, outro aspecto incluso no mundo natural é o lugar do *ennui*, ou em termos vulgarmente apresentados, como tédio ou, mesmo, a melancolia. Que, por sinal, aparece muito cedo em seu *Les Fleurs du Mal*, já nos versos de introdução *Au Lecteur*:

*É o tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu já viste, leitor, ao monstro delicado
– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!*¹⁹⁷

Neste verso introdutório, Baudelaire denota a existência de uma força que ameaça destruir nosso mundo, que prenuncia “*engolir o mundo*”, “*em um bocejo*”,¹⁹⁸ e este seria o mundo do tédio e do mau-gosto. Além disso, “*Baudelaire confiava nos leitores que encontram dificuldades na leitura da lírica*”, isso porque “*desejava ser compreendido*”. Assim, nada melhor do que pensar no “leitor hipócrita” como seu igual: “*por isso dedica seu livro àqueles que se assemelham a ele*”.¹⁹⁹

Na primeira parte da sua obra *Les Fleurs du Mal*, intitulada *Spleen et Idéal*, Baudelaire intenta apresentar algumas soluções para esse tédio do mundo: primeiro, através do culto à beleza e a troca do mundo físico por um mundo imaterial, adotar o “ideal” como

¹⁹⁷ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p.07. Em tradução de Ivan Junqueira: Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.101.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.06.

¹⁹⁹ Benjamin, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.33.

plano de referência. Nesta abdicação do concreto e visível, pondo em seu lugar o abstrato e o invisível, Baudelaire tem muito da influência da mística cristã, mas igualmente do schopenhauerismo do “mundo como vontade e representação”. Porém, não necessariamente significando uma mudança de mundo, mas um distanciamento e a experiência de um tipo purificado de percepção, além de uma experiência de si mesmo.²⁰⁰ Como enuncia, já em seu *Salon de 1846*, se referindo à relação entre o mundo burguês da propriedade e o mundo erudito do saber: “*apreciar é uma ciência, e o exercício dos cinco sentidos requer uma iniciação particular, que não é feita apenas pela boa vontade e pela necessidade*”, mas a arte é “*um bem infinitamente precioso, uma bebida refrescante e que esquentar, que restaura o estômago e o espírito no equilíbrio natural do ideal*”.²⁰¹

E esse é o papel que Baudelaire invoca ao “dândi”, personificação do seu herói (ou do anti-herói), mas também continuísmo com as acepções do Romantismo. Dito de outra forma, Baudelaire – assim como Villiers de l’Isle Adam, posteriormente –, privilegia o sentido estético e filosófico do dandismo, a desdém da perspectiva mais simplista que o toma como uma atitude exagerada quanto ao modo de vestir.

Em segundo lugar, o *spleen*, que balanceia ou contrabalança o “ideal”. “*Spleen*” é um termo que foi afrancesado do inglês, mas com um significado reduzido, uma vez que não mais indica o sentido biológico-fisiológico do termo, ou seja, “baço” (sentido herdado da antiga “teoria dos humores”, pela qual o baço seria responsável pela injeção de uma bile negra, origem da melancolia). Mas define-se exatamente como no uso baudelaireano. Enquanto *ennui* temos como: “*lassitude moral, sentimento de vazio provocando melancolia, produzido pela ociosidade, falta de interesse, monotonia*”;²⁰² já *spleen*, define-se por: “*melancolia sem causa precisa*”.²⁰³ *Spleen* e *ennui* são dois conceitos interligados, em Baudelaire, e são apresentados não somente em *Les Fleurs du Mal*, mas também em *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, este, publicado postumamente em 1868.²⁰⁴ De fato, apesar de ambos os termos serem empregados com relativa abundância pelos românticos, é com Baudelaire que eles são popularizados.

²⁰⁰ Cf. Waldrop, Keith, *op.cit.*, p. XX.

²⁰¹ Ver: Baudelaire, Charles. *Salon de 1846*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.78.

²⁰² Larousse Online. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ennui/29681>, acesso em 05/02/2012.

²⁰³ Larousse Online. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spleen/74273>, acesso em 05/02/2012.

²⁰⁴ Baudelaire, Charles. *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels, La Fanfarlo, Le Jeune Enchanteur*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

Autores românticos como Alfred de Musset já, pela denúncia do materialismo burguês, questionavam os reais benefícios do progresso intelectual e material ofertado pelo Iluminismo, uma vez que, em contraparte, produziam um desconforto espiritual, um vazio existencial e um tédio profundo que, em alguns casos, poderia levar ao suicídio e a demência. No poema *Rolla* ²⁰⁵ de Musset temos, além de um bom exemplo dos detalhes mencionados dessa visão de mundo, a exemplificação de mais algumas outras características, algumas herdadas, em maior ou menor grau, por Baudelaire. Temos a perspectiva saudosista, esse olhar para o passado e a sua construção idealizada, dotada de molduras embelezadoras: nos repetidos “*você lamenta o tempo*”. Temos a recuperação de mitos antigos, no caso de Musset, dos mitos judaico-cristãos, e sua utilização como pano de fundo. Temos a recriminação do mundo contemporâneo, visto como degenerado, “*a Terra é muito velha, muito degenerada*”. A menção das libertinagens e das paixões como guias da vida do homem: “*Não foi Rolla que governou sua vida, foram suas paixões*”. ²⁰⁶

É, ainda, Musset que também confere exemplo de conduta a Baudelaire, oferecendo-lhe a ideia de como se porta um verdadeiro dândi, “*dandy débauché*”, uma vez que, além de alcoólatra e depressivo, sua vida era extremamente tumultuada, emblematicamente ilustrada por seu relacionamento com George Sand. ²⁰⁷

Mas Baudelaire também retoma certa visão de Victor Hugo sobre a melancolia, tomando-a igualmente como “*o prazer de estar triste*”. ²⁰⁸ Já Baudelaire, tal como revela em suas anotações íntimas, não tinha a pretensão de mostrar “*que a alegria não pode ser associada à beleza*”, mas “*que a alegria seria um dos ornamentos mais vulgares*”; enquanto que a melancolia, “*assim como disse um ilustre companheiro*” de quem haveria de discordar, “*não poderia a conceber como um tipo de Beleza onde não existe a Desgraça*”. Dessa forma, “*o tipo mais perfeito de beleza viril seria Satan – à maneira de Milton*”. ²⁰⁹

²⁰⁵ Musset, Alfred de. Oeuvres complètes de Alfred de Musset. Paris: Alphonse Lemerre, 1876, p.03-32.

²⁰⁶ Para ilustrar, temos em *Rolla*: “*Ceguei tarde demais em um mundo muito velho. De um século sem esperança nasce um século sem temor; Os cometas de nosso já despovoado céu. Agora a oportunidade de caminhada nas sombras, De suas ilusões os mundos despertam; O espírito de tempos passados, errando sobre suas ruínas, Jogue ao abismo eterno os seus anjos mutilados*”. *Ibidem*, p.03-06.

²⁰⁷ Em seu único romance, publicado em 1836, *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset disfarça uma autobiografia dedicada a George Sand, no qual transpõe o sofrimento com o rompimento do relacionamento, que durou de 1833 a 1835. Ver: Musset, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: F. Bonnaire, 1836.

²⁰⁸ Em uma passagem de “Os Trabalhadores do Mar”, Hugo diz: “*As almas robustas, como dissemos, são, às vezes, por alguns golpes de infortúnio, quase miseráveis, mas nem todas. Os caracteres viris, tais como Lethierry, reagem num dado tempo. O desespero possui graduações. Da depressão se vai ao abatimento, do abatimento à aflição, da aflição à melancolia. A melancolia é um crepúsculo. O sofrimento se funde em escura alegria. A melancolia é o prazer de estar triste*”. Hugo, Victor. *Les travailleurs de la mer*. Tome 3. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven, 1866, p.154.

²⁰⁹ Baudelaire, Charles. *Journaux intimes*. Fusées. *Mon coeur mis à nu*. Paris: G. Crès, 1920.

O sentido baudelairiano para ambos está parcialmente expresso e de uma maneira sintética nos versos da sequência de quatro *Spleen's* em *Les Fleurs du Mal*: *Spleen: Pluviôse irrité*, *Spleen: J'ai plus de souvenirs*, *Spleen: Je suis comme le roi* e *Spleen: Quand le ciel bas et lourd*.²¹⁰

*Nada iguala o arrastar-se dos trôpegos dias,
Quando, sob o rigor das brancas invernias,
O tédio, taciturno exílio da vontade,
Assume as proporções da própria eternidade.
— Doravante hás de ser, ó pobre e humano escombros!*²¹¹

Ou, ainda, na relação deste tédio psicológico com o tempo, o passar dos dias e das estações – outra agregação baudelairiana significativa – temos também a associação com o passar da idade e o acúmulo das experiências de vida:

*Sou como o rei sombrio de um país chuvoso,
Rico, mas incapaz, moço e no entanto idoso
Que, desprezando do vassalo a cortesia,
Entre seus cães e os outros bichos se entedia.
Nada o pode alegrar, nem caça, nem falcão,
Nem seu povo a morrer defronte do balcão.*²¹²

Apesar da tradução de *ennui* por “tédio” ser considerada simplista²¹³, atentamos para o seu pertencimento a um grupo semântico que engloba não só os sentidos para “tédio”, mas também de “aborrecimento”, “mal-estar”, “melancolia”, “inapetência”, “fastio”, “náusea”, “inércia”, entre outros. Mas principalmente, o termo antigo e de uso quase esquecido atualmente, ao menos para o português do Brasil, “acídia”, cujo sentido é bem mais profundo e específico do que o de “tédio”. Seria como que uma melancolia profunda, uma tristeza extrema e um desânimo intenso e estendido ao corpo e ao espírito. Por sinal, a acídia

²¹⁰ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p.138-45.

²¹¹ *Ibidem*, p.141.

²¹² *Ibidem*, p.142.

²¹³ Ver: Spacks, Patricia Ann Meyer. *Boredom: the literary history of a state of mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p.12. Aqui, a autora questiona a tradução de *ennui* por “boredom” (“tédio” ou “aborrecimento” em português), considerando-a um sentimento, mais específico do que simplesmente “tédio”: “Tédio não era (e não é) o mesmo que *ennui*, mas está estreitamente relacionado com *acídia*. *Ennui* implica um juízo do universo; *tédio*, uma resposta para o imediato. *Ennui* pertence àqueles com um senso de potencial sublime, aqueles que se sentem superiores ao seu ambiente. [...] Em outro poema também chamado de “*Spleen*”, observa Baudelaire, mais economicamente, “O *ennui*, fruto da triste falta de curiosidade/toma as proporções da imortalidade”. As linhas [do poema] transportam a força totalizante do *ennui* e sugere o orgulho curioso que às vezes marca suas vítimas”.

compunha a lista dos sete pecados capitais, propostos por Tomás de Aquino ²¹⁴ e significava algo como um sentimento de desistência em relação à vida e ao mundo.

Por sinal, o próprio Baudelaire havia anotado, em seus *Journaux Intimes* ²¹⁵, logo após registrar o título de um livro do médico e psiquiatra Brière de Boismont, contemporâneo seu, um tal “*Tædium vitae*” e “*L’acedia, maladie des moines*”. ²¹⁶ O que, até certo ponto, evidencia não somente seu conhecimento do conceito, como também pressupõe uma atitude deliberada, uma intenção, na formulação do seu conceito de *spleen* e *ennui*.

Essas ideias difundidas – mas não cunhadas – por Baudelaire, acabaram tomando uma dimensão de uso impressionante no século seguinte, obviamente, devido às experiências-limite que a humanidade experimentou, sobretudo, com as duas guerras mundiais e tudo aquilo que a elas está relacionado. ²¹⁷ O sentimento largamente difundido deste *ennui*, enquadrado como *spleen* numa acepção mais generalizante proposta por Baudelaire, compôs aquilo que a expressão “*fin-de-siècle*” acabou ilustrando e resumindo. “*Fin-de-siècle*” talvez possa, mesmo, nomear um real estado paradigmático de *ennui*, encarnado em detalhes como o advento e difusão dos métodos fabris de produção, nos ritmos repetitivos prevalecente nestes métodos, na mesmice e alienação do trabalho cotidiano. Com o advento da modernidade, poderíamos mesmo dizer que um estado de *ennui* coletivo acaba por se institucionalizar e o fenômeno do *fin-de-siècle* é apenas uma das expressões disso, tal como o movimento simbolista e o próprio decadentismo também o foram, embora numa faceta literária ou artística.

Uma vez que o *spleen*, para Baudelaire, é esse tédio de tudo, essa melancolia profunda, mas também um estado natural daquele mundo, algumas opções se encontram na mesa de escolhas: uma vida de tédio pode bem ser aceita mediante o controle de uma religião ou da filosofia; pode ser superada pelo “ideal” (é uma das propostas baudelairianas em *Les Fleurs du Mal*); ou pode seguir um caminho para o mal. Desse jeito, um ato de maldade, ou um pensamento, acaba por interromper o estado de tédio natural, além de sinalizar, com um lampejo de horror, nossa consciência da existência, intensificando-a. ²¹⁸

²¹⁴ Para maiores detalhes sobre esse tópico, ver: Lauand, Jean. O Pecado Capital da Acídia na Análise de Tomás de Aquino. (notas de conferência proferida no Seminário Internacional "Os Pecados Capitais na Idade Média", <http://www.pecapi.com.br/> - Univ. Fed. do Rio Grande do Sul, setembro de 2004). Disponível em: <http://www.hotopos.com/videtur28/ljacidia.htm>, acesso em: 06/02/2012.

²¹⁵ Ver: Baudelaire, Charles. *Journaux intimes*. Fusées. *Mon coeur mis à nu*. Paris: G. Crès, 1920.

²¹⁶ Ver: *Ibidem*, p.17-8.

²¹⁷ Ver: Spacks, Patricia Ann Meyer, *op.cit.*, p.219. “[...] evocações ficcional (e poéticas) do tédio multiplicam-se exponencialmente no século XX, em parte por razões implícitas na compreensão comum do Modernismo, que postula um sujeito isolado que existe num mundo secularizado e fragmentado, marcado por tradições perdidas ou precárias: uma situação paradigmática para o tédio”.

²¹⁸ Cf. Waldrop, Keith, *op.cit.*, p. XX.

Em algumas das cartas que Baudelaire remeteu à sua mãe, já residente na cidade de Honfleur, ele deixa razoavelmente claro o seu próprio estado de espírito, seu ânimo, tal qual sua poesia, repletos de abatimento:

*Certamente, tenho muito a queixar-me sobre mim, e eu estou espantado e assustado com este estado. Preciso de um movimento, eu não sei. É a doença física que diminui o espírito e a vontade, ou é a covardia espiritual que cansa o corpo, eu não sei. Mas o que eu sinto é um enorme desânimo, uma sensação de isolamento insuportável, o medo perpétuo de uma vaga de azar, uma desconfiança para com todas as minhas forças, uma total falta de desejo, uma incapacidade de encontrar alguma diversão. O sucesso bizarro do meu livro e o ódio que ele levantou interessou-me um pouco, e depois eu senti cair. Você vê, minha querida mãe, que é um estado do espírito muito sério de um homem cuja profissão é produzir e vestir-se de ficções. - Eu continuo me perguntando: quão bom é isso? Quão bom será? Este é o verdadeiro espírito do spleen. - Sem dúvida, lembrando que eu tenho experimentado estados semelhantes e me levantei, eu estaria inclinado a não ficar muito assustado, mas eu não me lembro de jamais ter caído tão baixo e por tanto tempo neste tédio. Acrescente a isso o desespero permanente da minha pobreza, da opressão das interrupções do trabalho causados por dívidas antigas (não se preocupe, isso não é uma chamada alarmante à sua fraqueza. Ainda não é tempo, por vários motivos, entre eles esta fraqueza e esta preguiça que eu mesmo confesso), o contraste ofensivo, repugnante, de minha idoneidade espiritual com esta vida precária e miserável, e finalmente, em uma palavra, os singulares sufocamentos e distúrbios do intestino e do estômago que duraram todo o mês passado. Tudo o que como é me sufocado ou me dá cólica. Se a moral pode curar o físico, o trabalho violento em curso vai me curar, mas queremos, com uma enfraquecida vontade; - círculo vicioso.*²¹⁹

Certamente que temos, aqui, uma amostra significativa não só de como a definição baudelaيرية de *ennui* e *spleen* são realmente mais complexas do que o simples tédio, mas também uma mostra clara de quão referencial pode ser uma poesia moderna. A expressão poética do *ennui* e do *spleen* baudelafricanos são, nada mais nada menos, do que a expressão sentimental do próprio referente; são uma ilustração possível da referencialidade contida no texto poético.

Algum tempo depois, o poeta ainda permanece razoavelmente no mesmo estado:

²¹⁹ Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome II 1857-1859. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.107-9.

*Eu sou oprimido por um monte de pensamentos solenes e mais que sérios. Este é um ano menos estupidamente cheio do que outros, mas é apenas um quarto do que eu quero fazer para o que vai começar. Se eu ficar doente, ou se sentir meu cérebro morrer até que você tenha feito tudo o que me parece que eu tenho por fazer! Eu te peço, escreva-me que você está bem, que você me ama, e você tem confiança no meu destino. [...] Abraço-vos com todo o meu coração, e, embora eu tenha alguma esperança de glória, estou muito triste.*²²⁰

As cartas de Baudelaire à mãe são a melhor representação do que ele desenvolveria em sua narrativa poética, no que tange esse sentimento de desânimo profundo. O *spleen* é a quintessência desse sentimento de intenso desalento, de isolamento e solidão, de angústia ante o tédio da própria existência: “*embora eu tenha alguma esperança de glória, estou muito triste*”; “*minha dor incessante e a solidão do meu pensamento fizeram-me um pouco duro e, sem dúvida, muito desajeitado*”.²²¹

É válido notar, a partir dessa última consideração, a presença em seus discursos do tema da “má-sorte”, de uma “*infeliz vaga*”, principalmente após suas primeiras iniciativas no meio literário parisiense e, depois, com muito mais força, após a deterioração de sua saúde: “*em suma, acredito que minha vida estava condenada desde o início, e que esta condenação é para sempre*”.²²²

No último poema da edição póstuma de *Les Fleurs du Mal* de 1868, na parte intitulada *La Mort* temos o poema 151, *Le Voyage*. De fato, aliado ao tema da morte, como sua conclusão, *Le Voyage* seria a viagem suprema e última. Claramente existe uma intenção de Baudelaire por trás da organização dessa obra e, especificamente, desta última parte. O poema inicia com a exposição de um mundo de magras vantagens, envolto em tédio, onde uma viagem se faz necessária, também porque “*o mundo é grande à claridade das lamparinas*” e “*a Curiosidade nos atormenta e nos impulsiona*”:

*Viajantes sem temor, quantas nobres histórias
Lemos em vosso olhar profundo como os lastros!
Mostrai em vosso escrínio essas ricas memórias,
Joias mais raras do que a etérea luz dos astros.*

*Queremos navegar sem bússola e sem vela!
Fazei, para que o tédio o ser não nos afrente,
Passar em nossos corações, qual numa tela,*

²²⁰ Ver: *Ibidem*, p.397-9.

²²¹ Ver a carta 101, endereçada a sua mãe em janeiro de 1851: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.130.

²²² Em carta de a sua mãe de 04 de dezembro de 1854. Ver: *Ibidem*, p.317.

Vossas lembranças com seus quadros de horizonte.

E o que vistes? Dizei. ²²³

A figura do viajante é tomada, de certa forma, como uma alegoria para a atitude de todos aqueles que desejam esquivar-se do mundo do *spleen* e do tédio. Os verdadeiros viajantes são aqueles “*que partem por partir*”, “*semelhantes aos balões*”, e dizem sempre, mesmo sem saber por quê: “*Vamos!*”.

Mas a resposta a “*diga, o que você viu?*” encaminha uma guinada pessimista, uma vez que “*nós estamos frequentemente entediados, como aqui*”. Tudo se modifica, e mesmo a viagem, antes elogiada, se torna motivo de produzir um “*saber amargo*” e acaba tornando-se um apelo à morte, uma viagem com “*nossa alma buscando sua Icaria*” que, no fim, é apenas uma armadilha. É coisa deste mundo, “*monótono e pequeno, hoje, ontem, amanhã, sempre*”, emulado por este nosso olhar, “*um oásis de horror em um deserto de tédio!*”. E conclui:

Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas!
Este país enfara, ó Morte! Para frente!
Se o mar e o céu recobre o luto das procelas,
Em nossos corações brilha uma chama ardente!

Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!
Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo! ²²⁴

Como se pode verificar, todo esse conjunto de ideias, *ennui* e *spleen*, aproximam-se e tocam o próprio conceito filosófico de niilismo, na medida em que se extrai desses poemas citados – mas não só –, uma verdadeira falta de interesse no mundo (neste ou na promessa de outro), uma falta de interesse em buscar respostas, uma falta de interesse na própria vida, uma espera ou, mesmo, busca da morte. A morte, por sinal, torna-se uma fonte de inspiração para o poeta, para a poesia pós-Baudelaire.

Vale lembrar que esta última parte, *La Mort*, foi composta no período em que Baudelaire já se encontrava bastante enfermo e debilitado pelos prolongados problemas que enfrentou, envoltos no uso de substâncias alucinógenas como o haxixe, o ópio, o láudano

²²³ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 3ª Ed. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.344-51.

²²⁴ *Idem*.

como sedativo, o estresse de sua vida cotidiana e a pobreza.²²⁵ Em 1859²²⁶ foi para junto de sua mãe, já viúva, na cidade litorânea de Honfleur. A vida neste lugar, a paz do litoral interiorano, influenciaram, ao menos, este poema *Le Voyage*.

Outro conceito, conexo aos acima descritos, elaborado por Baudelaire é o do *gouffre* que, igualmente, expressa um sentido que ultrapassa a simples tradução de “abismo”. Ainda, em *Spleen et Idéal*²²⁷, da organização de 1868, temos o poema *Le Gouffre* que insinua a acepção de tal noção: “Pascal tinha seu abismo, com ele se movendo”, mas uma vez que “tudo é abismo, - ação, desejo, sonho”, o que não o é? Se “No topo, embaixo, por toda parte, a profundidade, o alcançável, o silêncio, o espaço terrível e cativante...”, tudo é abismo, não resta outra opção que não seja defini-lo como sendo algo próximo ao estupor do infinito, do desconhecido, “como temos medo de um grande buraco”, como sendo o questionamento perpétuo, a ideia de imensidão cósmica ante a pequenez do indivíduo, o contraste entre as imagens polares claro/escuro, branco/preto, mas também a defesa do mistério como propulsor da busca pelo conhecer.

Ou, nas palavras do autor,

*Moralmente e fisicamente, eu sempre tive a sensação do abismo, não somente do abismo do sono, mas do abismo da ação, do sonho, da memória, do desejo, do arrependimento, remorso, da beleza, do número, etc.*²²⁸

Resumidamente: o Baudelaire romântico reuniu em si mesmo não somente uma atitude pessimista e desencantada com relação ao mundo, uma visão de si mesmo como sujeito de má-sorte, um injustiçado, mas também um profeta, um protagonista, da mesma forma que os textualizava sob a forma de *ennui* e *spleen*. Enfim, o “*spleen baudelairien*” não deixa de ser uma versão refinada e adaptada à época do *mal du siècle* romântico. No entanto,

²²⁵ Sobre essa situação de relativa penúria, além das passagens já mencionadas, em outra carta datada de 28 de dezembro de 1859, Baudelaire requer à sua mãe, já em Honfleur, uma certa quantia de 200 francos, “*eu te imploro*”, para gastar com roupas novas e comprar presentes de ano-novo para os funcionários do hotel em que se hospedara, “*assim eu serei tão orgulhoso quanto todo mundo, e ninguém vai adivinhar minha pobreza*”. Ver: Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome II 1857-1859. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.398.

²²⁶ Embora em carta de dezembro de 1857, talvez a que demonstra o maior desânimo já visto em Baudelaire, insinua-se em ir para Honfleur ou Havre para fazer esgrima a fim de satisfazer sua necessidade de exercícios físicos, mas também: “*Se nos ensaiássemos um bom momento para sermos felizes, um pelo outro?*” Ver: *Ibidem*, p.109.

²²⁷ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 3ª Ed. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.237. Ou, quem sabe, na organização utilizada pela tradução de Ivan Junqueira de 1985, que dispõe este poema como um “*Suplemento às Flores do Mal*” e intitula um conjunto de dez poemas, dos quais este “O Abismo” consta, como “*Novas Flores do Mal*”. Ver: Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.473.

²²⁸ Baudelaire, Charles. *Journaux intimes*. Fusées. *Mon cœur mis à nu*. Paris: G. Crès, 1920, p.102.

enquanto esse último tratava da expressão grandiloquente da sensibilidade extremada desenvolvida com o Romantismo, depositário da atmosfera revolucionária que ainda reverberava na primeira metade do século XIX, o outro se desenvolve como uma reação ao clima em que imperava um racionalismo excessivo autorizado pela ideologia do Iluminismo, ao mesmo tempo em que um otimismo exacerbado no progresso proveniente dos avanços e conquistas da ciência e da tecnologia ditava a moda.

Baudelaire simbolista

Da mesma forma que Baudelaire se apropria – e em certa medida transforma e dá mais profundidade – também rompe e rejeita algumas das características predominantes da arte anterior a ele. É o caso, por exemplo, do sentimentalismo exacerbado do Romantismo, tão claro em Alfred de Musset, por exemplo. Sua principal obra lírica, o conjunto de quatro poemas intitulado *Les Nuits*, é um exemplo dessa carga sentimental, uma vez que aí estão presentes, de forma imbricada, os temas da dor, do amor, da inspiração.

O rompimento com o mundo e com o *locus* artístico e intelectual nunca foi, em Baudelaire, definitivo, perfeitamente detectável ou definível. Na verdade, esse rompimento, na maior parte das vezes, se dá apenas no nível da intenção e raramente na prática, uma vez que Baudelaire é um continuador orgulhoso de certas tendências anteriores ou hodiernas a ele. De toda forma, mesmo com esse aspecto continuísta de sua atitude em relação à arte, ele sempre procurou transformar não somente as ideias, motivo de sua adesão, mas também os próprios autores por ele idolatrados. É o caso de Delacroix, primeiro, e de Poe, por fim. Baudelaire constrói (ou reconstrói) uma imagem desses sujeitos à suas demandas, como que refletindo naqueles, ele mesmo. Delacroix, mas principalmente Poe, são o “Delacroix” e o “Poe” estilizados de Baudelaire.

Nesse sentido, a ruptura acontece, ao menos dentro da prática de ressignificação de Baudelaire, e é nesse plano ressignificado de ideias e de sujeitos que o autor produz sua principal obra, fornecedora da herança que o movimento simbolista posterior irá requisitar. Entre outras críticas, pode-se até questionar a originalidade da obra baudelaيرية, mas seguramente seu papel – como tradutor, resignificador e organizador – não pode ser menosprezado; em outros termos, Baudelaire dá conformação a um conjunto bastante abrangente de ideias, apresentando-as de modo relativamente coerente e dotado de sentido; um sentido que brota, a partir da variedade de influências, principalmente em suas *Flores do Mal*.

Dentro do panteão de ideias e sujeitos que Baudelaire buscará para compor sua visão de mundo e que configurarão o Baudelaire simbolista (ou pré, protosimbolista), temos em primeiro lugar as influências da mística cristã, encarnadas na figura de pelo menos um nome importante, Emanuel Swedenborg. Além desse, podemos mencionar as ideias fragmentárias extraídas da obra dos românticos, e também a influência exercida pelo idealismo alemão e, posteriormente, por Richard Wagner.

Como precursor do movimento simbolista posterior, podemos mencionar como principais ideias e preceitos – por Baudelaire, desenvolvidos –, os de arte total, o de correspondências, o de sinestesias, o de musicalidade poética, e da ideia de uma prosa poética.

Já mencionamos, mas iremos retomar rapidamente aqui, a ideia do “*gouffre*” explorada por Baudelaire, principalmente nas *Flores do Mal*, e que revela seu desejo por conservar uma parte de infinito, de indefinível, de misterioso, de inexpugnável, alheia ao escrutínio da racionalidade, mas principalmente da ciência. Tal desejo fê-lo buscar no misticismo medieval e cristão, uma forma textual que expressasse sua atitude diante do mundo.

Nas páginas de *Les Misérables* de Victor Hugo, publicado alguns anos depois da revolução que o obrigara a se exilar, podemos ler: “*após uma jornada de meditação, ele retornava a noite pelos Boulevards, e através dos ramos das árvores, ele podia ver o espaço sem fundo, o luar anônimo, o abismo, a escuridão, o mistério*”, assim como “*tudo que é apenas humano parecia-lhe muito pequeno*”.²²⁹

Como já mencionamos, Baudelaire não só adere a essa visão, como também a desenvolve e a refina, dando-lhe expressão própria, que ilustra sua relação com o estado de coisas no qual se encontra seu mundo. Por sinal, uma das primeiras traduções de Baudelaire foi a do conto de Poe intitulado *Révélation Magnétique*²³⁰, que narra acontecimentos relacionados à “*universalmente admitida*” “*teoria positiva do magnetismo*” ou mesmerismo. Ou seja, ao mesmo tempo em que a atitude abocanhadora da ciência, ao fazer do mundo seu objeto, ameaça o canto escuro reservado ao mistério, às lacunas onde se reserva espaço para

²²⁹ Hugo, Victor. *Les Misérables*. Paris: Hetzel & Lacroix, Éditeurs, 1866, p.380. No terceiro tomo da obra, intitulado com o nome de um de seus protagonistas, *Marius*. Aqui, o eixo que conduz a narrativa é a estória do “*bonapartista, do jacobino, do terrorista, do setembrista*” Marius, passando por seu encontro com Cosette e Valjean, até o desfecho do tomo na cilada da casa Gorbeau.

²³⁰. Publicado no *La Liberté de Penser* e posteriormente incluso na coletânea de contos, organizada e traduzida por Baudelaire, *Histoires Extraordinaires*. O título original é *Mesmeric Revelation* e fora publicado em seu *Tales* de 1845. Ver: Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875, p.258-72; Poe, Edgar Allan. *Tales*. Nova York: Wiley & Putnam, 1845, p.47-57.

tudo tipo de esoterismo e de crenças, ela também acaba por referendar e autorizar certos mistérios antigos, tomados como fenômenos do outro mundo.

Em se tratando do polivalente místico cristão sueco Emanuel Swedenborg, que produziu influência significativa nos meios ocultistas do século XIX, podemos dizer que Baudelaire encontrou em sua obra um dos alicerces para sua visão de mundo, ao menos para a faceta que evocava a manutenção das regiões obscuras do mundo e dos seus fenômenos, como sendo inviáveis como objeto da ciência e da racionalidade iluminista.

A carreira prolífica de Swedenborg, como inventor e pesquisador se desenrolou no curso do século XVIII e teve, já próximo do fim de sua vida, uma fase espiritualista e mística, proporcionada por experiências transcendentais e que o levaram – segundo o próprio Swedenborg – a circular livremente pelo céu e o inferno e a dialogar com anjos e demônios. Dentre sua extensa produção sobre o assunto, a obra mais famosa e que fez escola na Europa é a publicação intitulado *De Caelo et de inferno* de 1758 (cujo título original é *De Caelo et Ejus Mirabilibus et de inferno, ex Auditis et Visis* ²³¹), onde discursa detalhadamente sobre a vida pós-morte. De enorme influência, traduzida para os mais diversos idiomas em sua época, esta obra chegou mesmo a ser referência para autores renomados da época de Baudelaire como Yeats e Arthur Conan Doyle. Possivelmente, o primeiro contato que Baudelaire teve com Swedenborg, ou ao menos, um impulso para sua leitura, foi a partir da menção que Poe faz em *The Fall of the House of Usher*. ²³² Uma tradição de escrita, à qual através da menção a livros antigos (reais e fictícios), busca a obtenção de credibilidade e um rigor na construção da atmosfera, que influenciou muitos autores posteriormente.

Ou, talvez, mesmo pela influência de Balzac, que o reverberou em seu romance *Louis Lambert*, de 1832 (incluído posteriormente como parte da seção *Études philosophiques* de *La Comédie humaine*), o qual narra a estória de Louis Lambert, um menino-gênio apaixonado pela filosofia e mística de Swedenborg. ²³³ Seria possível pensarmos, inclusive,

²³¹ Ver: Swedenborg, Emanuel. *De caelo et ejus mirabilibus et de inferno: ex auditis et visis*. Nova York: American Swedenborg Printing and Pub. Society, 1890.

²³² Neste conto, Poe diz: “Nossos livros – os livros que, durante anos, haviam formado não pequena parte da existência mental do inválido – eram, como se poderia supor, na manutenção rigorosa deste caráter de fantasma. Nós pomos juntos sobre obras como o *Vervet et Chartreuse de Gresset*, o *Belphegor de Maquiavel*, o *Céu e o Inferno de Swedenborg*, o *Viagem Subterrânea de Nicholas Klimm por Holberg*, o *Chiromancy de Robert Flud*, de *Jean D’Indaginé*, e o *De la Chambre*; a *Viagem à Distância Azul de Tieck*, e a *Cidade do Sol de Campanella*”. Poe, Edgar Allan. *Tales*. Nova York: Wiley & Putnam, 1845, p.75.

²³³ Podemos ler: “A Baronesa de Stael, banida a quarenta léguas de Paris, chegou a passar vários meses de seu exílio em um terreno localizado próximo a Vendome. Um dia, enquanto caminhava, ela conheceu na borda do parque uma criança de roupas quase em trapos, absorto em um livro. Este livro foi uma tradução do *CIEL ET DE L’ENFER*. Nessa altura, MM. São Martinho, de Gence e alguns outros escritores franceses, entre muitos alemães, eram quase as únicas pessoas que, no império francês, conheceram o nome de Swedenborg. Espantada, Madame de Stael levou o livro com a rudeza em que ela afetou suas perguntas, seus olhares e

que talvez Baudelaire tenha extraído suas informações sobre a mística de Swedenborg por meio apenas da leitura de *Louis Lambert*, uma vez que esse dedica algumas páginas para tratar das teorias de *De Caelo et de inferno* por meio do discurso do seu protagonista.

De acordo com a teoria de Swedenborg filtrada por Balzac e descrita na interlocução de Lambert com Madame de Staël, cada sujeito seria portador de “*duas criaturas distintas*”, sendo que “*o anjo seria o indivíduo em quem o eu interior foi capaz de superar o eu exterior*”, através da dedicação a uma vida intelectual ante uma vida material.

*As individualidades infinitas que diferenciam os homens não podem ser explicadas por esta existência dupla: elas são o compreender e o demonstrar. De fato, a distância que se trava entre um homem cuja inteligência inerte o condena a uma aparente estupidez, e aquele que o exercício de sua visão interior dotou com uma força qualquer, devemos supor que pode haver entre os homens de gênio e os outros seres a mesma distância que separa os cegos dos videntes. Este pensamento, que se estende indefinidamente à criação, de alguma forma dá a chave do céu. Aparentemente confundidas aqui em baixo, as criaturas são, seguindo a perfeição do seu ser interior, partilhadas em esferas separadas, cujos costumes e língua são estranhos uns aos outros. No mundo invisível como no mundo real, se algum habitante das regiões mais baixas aparece, indignamente, para um círculo superior, ele não só não compreende quaisquer hábitos ou discursos, mas sua presença paralisa as vozes e corações. Na Divina Comédia, Dante pode ter tido alguma intuição ligeira dessas esferas que começam no mundo da dor e se elevam por um movimento armilar para os céus. A doutrina de Swedenborg seria o trabalho de uma mente lúcida que teria registrado incontáveis fenômenos pelos quais os anjos são encontrados entre os homens.*²³⁴

Outra relação é apontada quando a narradora menciona que “*também dá origem a fantasias que podem ser sonhos multifacetados produzidos pelo ópio*”. Talvez, uma das razões para que Baudelaire se inclinasse nas explorações pelos “paraísos artificiais”.

Baudelaire explorou tais ideias, principalmente essa dualidade de mundos e das coisas do mundo (real e espiritual, material e ideal, natural e artificial, realidade e sonho), em inúmeros poemas, sendo o principal deles o *Correspondances* de suas *Flores do Mal*, onde correlaciona essa ideia de dualidade, de representação do mundo ideal através do mundo natural numa relação simbólica, com o seu onipresente *gouffre* ou “*tenebrosa e profunda*

gestos, e, em seguida, lançando um olhar para Lambert - Você entende isso? Ela disse. - Você ora a Deus? Perguntou a criança. - Mas... Sim. - E você entende?”. Balzac, Honoré de. *Louis Lambert*, suivi de Séraphita. Paris: Charpentier, 1842, p.10.

²³⁴ *Ibidem*, p.37-9.

unidade” e com a paradigmática teoria poética das sinestesias, onde “*os perfumes, as cores e os sons se comunicam*”.

Diretamente relacionada a essa adesão de Baudelaire à mística swedenborguiana – pois possivelmente esta é uma consequência – está a sua característica primaz, que marca toda a sua produção, uma vez que é da própria constituição de sua personalidade, a forte presença da sua subjetividade impregnando cada escrito seu.

Esta defesa irremediável da subjetividade ante a objetividade é também uma das múltiplas formas que Baudelaire encontra para ilustrar seu relativo descrédito ante a racionalidade iluminista, ante a arte academicista, ante a prerrogativa mor dos neoclássicos.

Nos últimos tempos temos ouvido de mil maneiras diferentes: “Copie a natureza; nada copiar que a natureza. Não há maior prazer nem mais belo triunfo que uma cópia excelente da natureza”. E esta doutrina, inimiga da arte, fingindo ser aplicada não só à pintura, mas para todas as artes, mesmo as novas, mesmo para a poesia. ²³⁵

Em outras palavras, seria a matematização do mundo, refletida por Georg Simmel em 1903 e exposta como a calculista mentalidade moderna: “*a exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas.*” ²³⁶

Para Baudelaire estava claro, a prerrogativa de copiar a natureza era uma inimiga da arte e do fazer artístico, seja em qual desdobramento o fosse. Além de defender o papel que a imaginação exerce (ou deveria exercer) sobre o artista, Baudelaire acabava por reverberar muito sutilmente o misticismo swedenborguiano.

Nestes doutrinários se satisfaz da natureza um homem imaginativo certamente tem o direito de responder: “Acho que é inútil e tedioso representar o que é, porque nada é o que me satisfaz. A natureza é familiar, e eu prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva”. Mas teria sido mais filosófico perguntar aos doutrinadores em questão, primeiro, se eles estão certos da existência da natureza exterior, ou, se esta questão teria parecido muito bem feito para celebrar a sua causticidade, se estão confiantes sobre conhecer toda a

²³⁵ Baudelaire, Charles. Salon de 1859. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.263.

²³⁶ Simmel, Georg. A metrópole e a vida mental. In: Velho, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 14.

*natureza, tudo que está contido na natureza. Um sim teria sido o mais arrogante, fanfarrão e mais extravagante das respostas.*²³⁷

A prerrogativa do “*verdadeiro artista*” e do “*verdadeiro poeta*”, para Baudelaire, deve ser “*pintar apenas como ele vê e sente*”, além de dever “*ser muito fiel à sua própria natureza*”. Além disso, o artista deve evitar “*como a morte*” de emprestar os seus “*olhos e sentimentos a um outro homem*”.²³⁸

Aliada a essa forte inclinação ao subjetivismo e a todo o campo que dele decorre, Baudelaire também sofreu uma forte influência do ideário alemão, principalmente na filosofia e metafísica dos idealistas, tais como Arthur Schopenhauer. Notadamente, o Idealismo alemão tem relações umbilicais com o Romantismo e o revolucionarismo iluminista, além de também reverberar, em algum sentido, o misticismo cristão, uma vez que o chamado “idealismo transcendental” de Kant tem íntimas relações com a obra de Swedenborg.

Devido a esses *links* que formam um plano e uma nervura semântica, Baudelaire aderiu com relativa facilidade a essas perspectivas. Da mesma forma, é compreensível sua repulsa, posterior ao seu momento de revolucionário, ao socialismo e ao materialismo.

Em carta endereçada ao seu editor Poulet-Malassis, em um sábado, dia 20 de março de 1852, Baudelaire enunciava: “*Mas agora estou decidido a permanecer exterior a toda controvérsia humana, e mais determinado do que nunca para perseguir o sonho superior de uma maior aplicação da metafísica no romance. [...] Adeus, e persuadi-lo assim como eu, cada vez mais, que a filosofia é tudo*”.²³⁹ Baudelaire talvez tenha sido um dos principais interlocutores dentre esses dois campos, o do fazer poético e o da filosofia, na medida em que sua prática artística sempre se investiu de reflexão e construção de sentidos, mas também de refinamentos cada vez mais bem acabados, profundos e refletidos.

Uma decorrência do viés subjetivista, emplacado por Baudelaire para as artes em geral, é a ênfase ganha pela ferramenta da imaginação e do sonho, pelas manifestações do inconsciente, pelo foco no individual e no particular, características que também marcaram o movimento simbolista. Correlacionando todas essas ideias, Baudelaire promoveu uma reordenação delas em sua visão de mundo, uma ressignificação relativamente ampla e, posteriormente, uma textualização por meio de suas obras.

²³⁷ Baudelaire, Charles. Salon de 1859. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.263-4.

²³⁸ Ver: *Ibidem*, p.264.

²³⁹ Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.157-8.

Nesse sentido, o símbolo é uma das maneiras que o “eu” encontra para “narrar”, contatar, ou ilustrar a existência de um lugar outro, diametralmente oposto ao mundo natural. A poesia é uma das expressões, ou um dos suportes, para esses símbolos, e o simbolismo é a atitude de, por meio da plena vazão da subjetividade do poeta, desfazer a dualidade entre o mundo natural e espiritual (ou imaginário, onírico, artificial). Os “paraísos artificiais” seriam apenas uma ferramenta para facilitar e potencializar o contato entre esses dois mundos, mas ao mesmo tempo proporcionar o “idioma” correto para narrar o mundo-outro.

Além dessas adesões e características da obra baudelairiana mencionadas, devemos também atentar para uma ruptura que Baudelaire promoveu no campo artístico e que se conservou com o movimento simbolista. Se em Baudelaire o rompimento é apenas informal, com o movimento simbolista posterior ela adquire status de uma verdadeira batalha.

Quando Baudelaire acusara os neoclássicos e academicistas de impor a todo o campo artístico a abdicação da imaginação – “*nós não temos imaginação, e nós decretamos que ninguém terá*”²⁴⁰ –, de certa forma, também criticara as tendências realistas e naturalistas que enfocavam o real, o objetivamente realizável em arte, disponível aos olhos e ao entendimento.

No entanto, em Baudelaire a crítica à corrente realista ainda é bastante amistosa, afinal é também, além de iniciática, uma crítica a colegas e amigos próximos, tal como é o caso de Gustave Courbet, Jules Champfleury, Gustave Flaubert, Banville, Leconte de Lisle e mesmo o Balzac e o Stendhal de algumas obras. A própria ideia de realismo ainda passava por um estágio de gestação e refinamento, que teve no *Pavillon du réalisme* de Courbet um dos seus pontos mais importantes, àquele momento.

Os protagonistas do movimento simbolista herdaram essa crítica e a amplificaram de acordo com o que as circunstâncias assim o exigiam. Talvez porque o próprio realismo/naturalismo se tornara posteriormente muito mais forte e asfixiante, em termos do espaço que ocupara, rivalizando com os demais movimentos estéticos. Talvez até mesmo a adesão à estética baudelairiana represente um pouco dessa rivalidade.

Próximo do fim de sua vida, Baudelaire entrou em contato com a obra de Richard Wagner, que prontamente lhe arrebatou e a quem escreveu cartas extremamente elogiosas.²⁴¹ O poeta chegou a presenciar a apresentação de fragmentos de *Vaisseau fantôme*, de *Tannhäuser* e de *Lohengrin*, mas há de se supor que nos tempos seguintes buscou maiores

²⁴⁰ Baudelaire, Charles. Salon de 1859. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.264.

²⁴¹ Ver a carta 501, endereçada a Richard Wagner em 17 de fevereiro de 1860: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome III 1860-1861. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.31-2.

informações sobre o músico. As “*obras sublimes de Wagner*” foram um “*acontecimento em meu cérebro*”, comentou Baudelaire à Poulet-Malassis e que também fora “*uma das grandes alegrias da minha vida*”.²⁴² Baudelaire chegou mesmo a publicar um estudo sobre Richard Wagner na *Revue Contemporaine*, intitulado *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*.²⁴³

Uma ideia que Baudelaire também sempre procurou desenvolver e refinar era a de uma musicalidade poética, cuja expressão melhor realizada até então seria sob a forma de uma prosa poética. Wagner contribuiu em reforçar esse ideal baudelairiano, uma vez que advogava a perspectiva de uma “arte total” (no original alemão, *gesamtkunstwerk*), onde se conjugariam num todo ordenado e indissociável não só a música e o canto, mas também as artes plásticas, o teatro e a literatura.

No entanto, não fora Wagner que introduzira em Baudelaire essa perspectiva, mas Aloÿsius Bertrand com seu *Gaspard de la Nuit*²⁴⁴ publicado em 1842, uma seleta de poemas em prosa e uma obra precursora desse novo tipo de fazer poético. Chega a se questionar sobre a possibilidade, sobre o “*milagre de uma prosa poética, musical*”, sem ritmo e sem rima, flexível, “*para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência*”.

Tenho uma pequena confissão a fazer. Foi lançando, pela vigésima vez, pelo menos, o famoso Gaspard de la Nuit de Aloÿsius Bertrand (um livro conhecido por você, de mim e alguns dos nossos amigos, que ele não tem o direito de ser chamado de famoso?) que a ideia veio a mim para tentar algo semelhante, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou melhor, uma vida moderna e mais abstrata, o processo que ele tinha aplicado à pintura da antiga vida, tão estranhamente pitoresca. [...] Isso é especialmente da frequência de grandes cidades, são as interseções dos seus muitos relatos que nasce esse ideal obsedante. Você, meu caro amigo, se não tentou traduzir em uma música o grito estridente do Vidraceiro, e exprimir numa prosa lírica todas as desoladoras sugestões que o grito envia para as mansardas, através das mais altas brumas da rua? Mas para dizer a verdade, eu temo que meu ciúme não tenha trazido felicidade. Assim que comecei a trabalhar, percebi que não só eu fiquei longe do meu misterioso e brilhante modelo, mas eu estava fazendo alguma coisa (enquanto isso pode chamar qualquer coisa) de singularmente diferente, acidente que é outro que me orgulha sem dúvida, mas que não podem humilhar profundamente uma mente que se parece com a

²⁴² Ver a carta 500, endereçada à Poulet-Malassis em 16 de fevereiro de 1860: *Ibidem*, p.29-30.

²⁴³ Ver: Baudelaire, Charles. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. In: _____. *L'Art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.207-265.

²⁴⁴ Ver: Bertrand, Aloÿsius. *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Labitte; Angers: V. Pavie, 1842.

*mais alta honra do poeta para fazer exatamente o que ele planejava fazer.*²⁴⁵

Até aqui, nosso interesse foi o de demonstrar que o pano de fundo sobre o qual se desenvolve o Simbolismo é bastante complexo e suas linhas de força podem-se encontrar em locais que sugerem, aparentemente, contradições. O fato é que o universo mental à disposição dos artistas nem sempre respeita regras da lógica formal e a contradição pode aparecer em alguns momentos.

Baudelaire rebelde, satanista, poeta, pária

Desde cedo, Baudelaire desenvolveu uma atitude, senão puramente crítica com relação ao mundo, certamente revolucionária e rebelde, num sentido mais estendido, ou então simplesmente numa atitude revoltosa. No cerne desse tipo de comportamento e de pensamento, é certo que sua vida ao longo da infância e adolescência, nas suas relações familiares com sua mãe e padrasto, tiveram um papel fundamental. De início, Baudelaire é um revoltado com relação à condição de subordinado a um estilo de educação, promovida por seu padrasto, de moldes militares.

Posteriormente, em um momento que é, seguramente, a liberação de suas pulsões mais íntimas²⁴⁶, Baudelaire adere à revolução de 1848 participando ativamente das barricadas de fevereiro, tendo, inclusive, criado um jornal²⁴⁷ discursando especificamente sobre o tema. É de se questionar, em se tratando de Baudelaire, qual o nível – “*da influência esmagadora que teve sobre mim*” – de certos eventos políticos mencionados, em carta, à sua mãe.²⁴⁸ Mas que, no entanto, reservaram apenas o silêncio como forma de expressão.²⁴⁹

Ao menos no viés político, Baudelaire acalma seu impulso rebelde, possivelmente devido às frustrações revolucionárias de 1848, mas certamente devido às leituras de Poe e,

²⁴⁵ Carta a Arsène Houssaye, reproduzida como abertura ao *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Ver: Baudelaire, Charles. *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels*, La Fanfarlo, Le Jeune Enchanteur. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.01-3.

²⁴⁶ “*O poeta está muito excitado. “Você tem que ir fuzilar o general Aupick”, ele repetia como um refrão*”. Porché, Francois. *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*. Paris: Plon, 1926. Disponível em: <http://www.biblisem.net/etudes/porchvdb.htm>, acesso em 26/08/2009.

²⁴⁷ Ver: *Le Salut Public*. (Les rédacteurs: Champfleury, Baudelaire e Toubin) 1^{er} Numero E 2^e Numero. Paris: Imp. Ed. Baudouin, 1848. Disponível no Internet Archive.

²⁴⁸ Ver: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.168.

²⁴⁹ A propósito desta tese, dos efeitos da revolução de 1848 sobre Baudelaire, ver: Klein, Richard J. *Baudelaire and Revolution: Some Notes*. Yale French Studies, Yale University Press, No. 39, Literature and Revolution, 1967, pp. 85-97.

principalmente, de Joseph de Maistre, que além de político e historiador, era também um dos precursores da filosofia contrarrevolucionária. Igualmente, esse arrefecimento revolucionário se deve à aproximação que Baudelaire efetuou junto a Jean Wallon, um contrarrevolucionário que chegou mesmo a publicar uma revisão crítica do que apareceu nos jornais em 1848, quando da revolução. De fato, como defende Dolf Oehler, talvez esse “*comprometimento revolucionário*” não tenha sido exatamente “*um mero fogo de palha*”, uma vez que “*a revolução encontra-se no centro da poesia baudelaireana*”.²⁵⁰ Baudelaire talvez transmutara suas pulsões políticas em pulsões políticas vestidas de poesia.

No entanto, é seguro dizer que Baudelaire cada vez mais expurgava, numa prática natural e espontânea, tudo aquilo que não coadunava com o campo semântico subjetivista que vinha desenvolvendo. A atitude política revolucionária, hodierna, refém das revoluções anteriores e de um instrumental mental iluminista, não combinavam com a metafísica, com o idealismo, com o misticismo e o espiritualismo, enfim, com o subjetivismo baudelaireano.

Apesar disso, sua atitude de revolta diante do mundo, manteve-se na esfera da arte, onde se tornou um dos principais críticos literários, de arte e de cultura, do século XIX. Além da sua obra crítica, Baudelaire também desaguou seu potencial revolucionário na sua obra literária, claramente ilustrado pela publicação de seu trabalho mais importante e fundamental para toda a poética vindoura: *Les Fleurs du Mal*.

Uma atitude dessa estirpe, obviamente, exige elementos que coadunem, justifiquem, legitimem, uma visão de mundo. E essa visão de mundo, ao menos essa faceta, foi confeccionada, primeiramente com os aspectos apropriados de Poe.

*No que diz respeito, então, à Beleza como à minha província, minha próxima pergunta se refere ao tom de sua mais alta manifestação – e toda a experiência tem mostrado que este tom é de tristeza. Beleza de qualquer tipo em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente excita a alma sensível às lágrimas. A melancolia é, portanto, o mais legítimo de todos os tons poéticos.*²⁵¹

Em seguida, outro sujeito que influenciaria sua visão de mundo seria Alfred de Vigny, com seu pessimismo e sua visão desencantada do mundo que, ao mesmo tempo, enfocava como tema principal de sua poesia, dramaturgia e prosa, a figura do pária, associada à do poeta, do profeta, de satã. O uso da figura de satã por Baudelaire é apenas figurativo,

²⁵⁰ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.17.

²⁵¹ Na *Filosofia da Composição*, traduzido por Baudelaire como *Méthode de Composition*. Poe, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. 1846.

como uma máscara, mas não num sentido frívolo ou cômico.²⁵² É Vigny quem primeiro insinua o caráter “maldito” do poeta com sua obra *Stello* de 1832, na qual mostrava a figura do poeta como “a raça sempre maldita pelos poderes da terra”.²⁵³

*À cabeceira de um poeta moribundo, disse o Dr. Noir com uma impassibilidade assustadora. Mas antes de continuar, devo abordar um único assunto. Você é um poeta? Examine-se bem, e me diga se você se sentir internamente Poeta. Stello suspirou profundamente e respondeu após um momento de reflexão, sob o tom monótono de uma oração da noite, permanecendo a cabeça apoiada sobre um travesseiro, como se quisesse enterrar a cabeça inteira: Eu acredito em mim, porque eu sinto no fundo do meu coração um poder secreto, escondido e indefinível, exatamente como uma premonição do futuro e uma revelação de causas misteriosas do tempo presente. Eu acredito em mim, porque como é na natureza não há beleza nem grandeza, nem harmonia que me causa um arrepio profético, que faz a emoção profunda em minhas entranhas, e meus olhos incham com lágrimas tudo divino e inexplicável. Acredito firmemente em uma vocação inefável dada a mim, e eu acredito que por causa da piedade sem limites que eu sinto por homens, meus companheiros de miséria, e também por causa do desejo que sinto de sua suave mão e de criá-los constantemente com palavras de compaixão e amor. Como uma lâmpada sempre acesa uma chama flameja muito incerta e vacilante, quando o óleo que a anima cessa de se espalhar através de suas veias com abundância, e, em seguida, corre para o telhado do templo do relâmpago, de esplendor e dos raios quando é permeada com a substância que o alimenta, e eu me sinto desligar os lampejos de inspiração e clareza de pensamento quando a força indefinível que sustenta minha vida, o amor, deixa de me encher com seu poder amigável; e, quando flui em mim, toda a minha alma está iluminada, eu entendo tudo de uma vez a Eternidade, o Espaço, a Criação, as criaturas e o Destino; que é quando a Ilusão, Phoenix de plumagem dourada, pousa sobre meus lábios, e canta. Mas eu acho que, quando o dom de fortalecer os fracos inícios para secar no poeta, então também secar a sua vida; porque, se ele é bom para todos, já não é bom no mundo. Acredito na eterna luta de nossa vida interior, que fertiliza e apela, contra a vida exterior, que seca e repousa, e invoco o pensamento de cima, o mais próprio para concentrar e reacender as forças poéticas da minha vida: a Dedicção e a Piedade.*²⁵⁴

Além disso, a revolta baudelairiana se encarna na escrita moral que apregoa, contra a prática da arte-pela-arte comum aos românticos e uma das características do Parnasso

²⁵² Cf. Waldrop, Keith, *op.cit.*, p. XXII.

²⁵³ Vigny, Alfred de. *Les consultations du Docteur-Noir. Première consultation, Stello ou les diables bleus*. Paris: C. Gosselin; E. Renduel, 1832, p.77.

²⁵⁴ *Ibidem*, p.37-40.

que se desenvolverá ao longo dos anos 1860 e 70 e que também é a origem do movimento simbolista. Para Baudelaire, arte-pela-arte no caso romântico, não passa de “*pueril utopia*” e encaminha a poesia rumo à esterilidade, por sua ausência moral e de paixão. Contra a esterilidade de uma poesia amoral, de uma “*individualidade mórbida*”, da clausura em um “*esquife fictício*”, Baudelaire opta por um “*poeta que se coloca em constante comunicação com os homens de seu tempo*”. Conclui que “*a arte era agora inseparável da moralidade e da utilidade*”.²⁵⁵

Do mesmo modo, Baudelaire também reservou atenção ao campo novo, que iniciaria por aquele momento seu desenvolvimento, da ciência e da racionalidade englobante que buscava elevar todos os fenômenos do mundo à categoria de objeto de seu escrutínio. De certa forma, tal atitude acabou por deixar desconfortável certas esferas de atividade, que ainda constituíam seus alicerces na religião, ou no misticismo e esoterismo, por exemplo. A atitude racionalista tendia a desmascarar certas “certezas” até então aceitas e tidas como inquestionáveis. O que, de fato, constituía uma ameaça a campos de atividade que contavam com o mundo do mistério, da fonte heurística das categorias “desconhecido”, “obscuro”, “turvo”, etc., como reservas de inspiração.

*Mas os colecionadores queriam ficar longe dos pomos da ciência, porque a ciência é seus contadores e sua loja, eles são extremamente ciumentos. Se você tinha negado o poder de fazer obras de arte ou de compreender os processos pelos quais elas são fabricadas, eles teriam dito uma verdade que você não ficaria ofendido, porque os assuntos públicos e comerciais absorvem três quartos do seu dia. Quanto à recreação, de modo que deve ser usado para o gozo e o prazer. Mas os colecionadores defenderam que você aprecie, porque você não tem a inteligência das artes técnicas, como de leis e de negócios. No entanto, é justo, se dois terços do seu tempo são preenchidos pela ciência, que o terceiro é ocupado pelo sentimento, e é só pelo sentimento que você deve entender a arte - e, portanto, o equilíbrio de forças de sua alma será composto. A verdade, para estes múltiplos, não é o duplo; e como você tem sua política mais ampla, os direitos e benefícios, você estabeleceu nas artes em uma comunhão maior e mais abundante.*²⁵⁶

De certo que um sujeito que mira sua artilharia crítica para as principais condutas filosóficas, artísticas, políticas, do seu tempo, há de ser considerado um pária, um marginal.

²⁵⁵ Baudelaire, Charles. Notice sur Pierre Dupont. In: Dupont, Pierre. Chants et Chansons (poésie et musique). Tome 1. Paris: L'éditeur et A. Houssiaux, 1851, p.01-2.

²⁵⁶ Ver: Baudelaire, Charles. Salon de 1846. In: _____. Curiosités Esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.78-9.

Baudelaire desde cedo demonstrou sua aversão às correntes realista e naturalista na arte, assim como frente à proposta socialista no momento pós-revolucionário; igualmente foi um dos principais sujeitos a romper com a corrente artística dominante, o Romantismo.

Além de ser um crítico da modernidade que se conformava e abocanhava o seu mundo. Crítico, mas também partícipe dos processos que caracterizaram a modernidade e a modernização parisiense:

*Os jardins de que se fala no poema como "os nossos" são aqueles abertos ao cidadão cuja ansiedade vagueia, em vão, em torno dos grandes parques fechados. O público que passeia neles não é exatamente o mesmo que rodeia o flâneur. "Seja qual for o partido a que se pertença", escreveu Baudelaire em 1851, "é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaíade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas... Essa população espera os milagres a que o mundo lhe parece dar direito; sente correr sangue purpúreo nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e às sombras dos grandes parques". Essa população é o pano de fundo, no qual se destaca a silhueta do herói. Para este quadro, Baudelaire escreveu uma legenda a seu modo: a expressão la modernité.*²⁵⁷

“Ao vento que soprará amanhã”

Já nos anos finais de sua vida, pouco antes de seu último adoecimento, Baudelaire começou a receber gestos de apreciação por parte de jovens autores, tais como Verlaine e Mallarmé. Para o precoce Rimbaud, que contava apenas 13 anos quando Baudelaire morreu, tratava-se de um deus.

*Mas inspecionar o invisível e ouvir o inaudito sendo outra coisa que recupera o espírito das coisas mortas, Baudelaire foi o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus. No entanto, ele vivia em um ambiente demasiado artista; e a forma que ele vangloriou em si era mesquinha – as invenções desconhecidas demandam formas novas.*²⁵⁸

²⁵⁷ Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.11-2.

²⁵⁸ É a conhecida *Lettre du Voyant* destinada a Paul Demeny em 15 de maio de 1871. Ver: Arthur Rimbaud. Lettres. In : _____. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1972.

Sua imagem e reputação atraem perspectivas bem diversificadas, indo de Valéry, que o valorizava unicamente pelas traduções de Poe e por ter permitido a existência da tríade Verlaine-Rimbaud-Mallarmé²⁵⁹, até os surrealistas – que põe Baudelaire “*em Leitura ao invés de em Não Leitura, mas dão mais atenção a Rimbaud, Nerval e Lautréamont*”²⁶⁰ – e Proust – que o considera “*o maior poeta do século XIX*”²⁶¹. Swinburne é um dos primeiros admiradores de Baudelaire, no mesmo passo que Henry James nega que as “flores” merecessem ser chamadas de “más”, simplesmente por serem desagradáveis e triviais. Sem contar Walter Benjamin que se dedicou a traduzir Baudelaire para o alemão, além de reservar-lhe um espaço considerável em suas análises.²⁶²

Outro aspecto que rompe, até certo ponto, com as práticas coevas, da relação dos homens com o seu tempo, da visão que os sujeitos construía de sua contemporaneidade, é expresso por Baudelaire já em seu *Salon de 1845*, onde enuncia, em sua conclusão, que “*ao vento que soprará amanhã ninguém ouve*” e que “*o heroísmo da vida moderna nos rodeia e pressiona-nos*”.²⁶³

Com este capítulo, intentamos mostrar algumas das principais ideias desenvolvidas por Baudelaire, a partir de seu complexo quadro de influências e adesões e por meio de suas principais obras, legadas à geração posterior que teria por mérito iniciar e desenvolver o fenômeno que ficou conhecido e fora retratado pela crítica e história literária como “movimento simbolista”. Nesse sentido, pensamos – e gostaríamos de ilustrar dessa forma – a obra baudelairiana, na referência ao movimento simbolista e a emergência da figura do intelectual *dreyfusard*, como sendo um lugar nodal onde se encontram uma variada nervura de influências e adesões conceituais, cabalmente ressignificadas e retextualizadas por meio de sua obra. Nesse viés, Baudelaire não só teve um papel de protagonismo no campo intelectual de sua época, ao refinar e desenvolver ideias de seus predecessores, ao defender o papel da poesia e do poeta, da relação entre a poesia, a filosofia, a música e as demais formas do fazer artístico, mas também fora o princípio gerador de um movimento artístico, sobretudo poético, do fim do século.

²⁵⁹ Ver o capítulo *Situação de Baudelaire* in: Valéry, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.21-32.

²⁶⁰ Waldrop, Keith, *op.cit.*, p. XXII.

²⁶¹ Proust, Marcel. A propos de Baudelaire. In: *La Nouvelle Revue Française*, Tome XVI, 1921, p.641-663.

²⁶² Ver: Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: un poète lyrique à l’apogée du capitalisme. Paris: Payot, 1982; Benjamin, Walter. *Essai critique sur Baudelaire poète*. Paris: A.-G. Nizet, 1973; Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, EUA: Belknap Press of Harvard University Press, 2006; Benjamin, Walter. D. Baudelaire ou les rues de Paris. In: _____. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Chicoutimi, CAN: UQAC, 2003.

²⁶³ Baudelaire, Charles. *Salon de 1845*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.75-6.

Uma sinopse deste capítulo enfatizaria os seguintes aspectos principais:

Em primeiro lugar, as principais contribuições de Baudelaire ao movimento simbolista posterior: primeiro, seriam de ordem muito mais de atitude e ética do que propriamente técnica, com sua obstinada defesa da subjetividade do artista como sendo o principal fator definidor do fazer artístico, com sua tentativa de ocupar e defender um espaço para a poesia e o poeta como agentes morais; em seguida, viriam suas contribuições críticas que proporcionaram a identificação dos “erros” e “acertos” propugnados pelo autor das *Flores do Mal*; também, as de ordem metafísica e estéticas, com a defesa da imaginação, do sonho, dos “paraísos artificiais”, como mananciais criativos, com o uso refinado das sinestesias, da musicalidade da prosa poética e do verso livre, do símbolo como elemento chave do encontro com a dualidade do mundo; finalmente, com sua esmerada capacidade de produção poética, crítica e ensaística.

Em segundo lugar, e simplesmente uma revista das principais obras baudelairianas, não poderia deixar de notar a importância e a difusão que tiveram certas obras, tais como as literárias *Les Fleurs du Mal* de 1857 e *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)* de 1869, as ensaísticas e críticas *Les Paradis artificiels* de 1860 e *Le Peintre de la vie moderne* de 1863, além de suas traduções de Poe. Nos termos da prática crítica de Baudelaire: *Salon de 1845*, *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*, *Conseils aux jeunes littérateurs*, *Salon de 1846*, *Exposition Universelle de 1855*, *Salon de 1859*, *Le Peintre de la vie moderne*.

Em terceiro lugar, a herança baudelairiana é condição *sine qua non* para a existência da tríade Verlaine-Rimbaud-Mallarmé, personagens do que viria a ser o movimento simbolista. Possivelmente, o aspecto mais importante dessa herança poderia ser apontado como sendo a ruptura que Baudelaire produziu (ou, ao menos, intensificou e defendeu) no campo artístico. Baudelaire, pelo relevo que tomou, principalmente após 1857, tornou-se o principal protagonista dessa ruptura. Ruptura, em termos estéticos, filosóficos, do fazer artístico, e até mesmo de atitudes.

Ao mesmo tempo, no entanto, há de se colocar Baudelaire e sua obra em suspensão e suspeição. Como nos alerta Benjamin:

*A miséria que aqui se disfarça não é apenas material: refere-se à produção poética. Os estereótipos nas experiências de Baudelaire, a falta de comunicação entre suas ideias, a inquietação imobilizada nos seus traços, indicam que não dispunha de reservas que abrem ao homem um profundo conhecimento e uma ampla visão histórica. Como escritor Baudelaire tinha um grande defeito de que ele próprio não desconfiava: era ignorante. O que sabia, sabia profundamente; mas sabia pouco. História, fisiologia, arqueologia, filosofia, permaneceram-lhe estranhas... Pouco se interessava pelo mundo exterior; talvez tomasse conhecimento dele, mas de qualquer forma não o estudava.*²⁶⁴

Em quarto lugar, Baudelaire representa muito mais do que o principal legado para fenômenos culturais posteriores, na medida em que o autor tornara-se protagonista de um embate sutil e profundo que envolvia, genericamente, dois paradigmas contrários: de um lado, o modelo que ganhou força na França com o Iluminismo, depositário de sua confiança máxima no entendimento do mundo por meio de sua análise racional e focada na objetividade; de outro lado, a visão de mundo que reservava à subjetividade, senão a maior importância, ao menos, uma importância similar à anterior, buscando reservar espaço às categorias do desconhecido, do incognoscível, do misterioso.

Sobre a matematização do mundo, Georg Simmel constatou: a “pontualidade, calculabilidade, exatidão, são introduzidas à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana e não estão apenas muito intimamente ligadas à sua economia do dinheiro e caráter intelectualístico”. Além disso, “tais traços também devem colorir o conteúdo da vida e favorecer a exclusão daqueles traços e impulsos irracionais, instintivos, soberanos que visam determinar o modo de vida de dentro, ao invés de receber a forma de vida geral e precisamente esquematizada de fora”.²⁶⁵ Conclusivamente, Simmel afirma que “o desenvolvimento da cultura moderna é caracterizado pela preponderância do que se poderia chamar de o “espírito objetivo” sobre o “espírito subjetivo””.²⁶⁶

Esse embate – entre os eixos da subjetividade e da racionalização do mundo – iria ganhar força até o fim do século. Dessa forma, a trajetória de Baudelaire – e posteriormente dos simbolistas – representa mais um capítulo do longo embate envolvendo os focos da objetividade e da subjetividade. Cada um desses polos propõe uma determinada “orientação” para o homem em relação consigo mesmo e para com as coisas do mundo e, nesse sentido,

²⁶⁴ Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.09-10.

²⁶⁵ Simmel, Georg, *op.cit.*, p. 15.

²⁶⁶ Simmel, Georg, *op.cit.*, p. 23.

também orientavam a conduta de artistas, poetas, literatos, tanto do Romantismo e Simbolismo, de um lado, como das correntes Realistas, Naturalistas e Parnasianas, de outro. Com o Iluminismo e o desenvolvimento do que se chamou “modernidade”, um desses polos deitou raízes mais profundas, difusas e abrangentes não só no campo das artes, mas expandiu-se também para as áreas das ciências e das técnicas, de política e de economia. Dentro de um vasto horizonte de possibilidades, um dos desdobramentos desse predomínio da objetividade foi, além de uma atitude cada vez mais pragmática e utilitária, uma forte tendência ao individualismo ante o coletivo, ao claro e compreensível ante o obscuro e misterioso. Por isso mesmo, tomamos as propostas de Baudelaire e dos simbolistas e *avant-gardistas* em geral, como propostas marginais, *outsiders*, críticas, ao modelo objetivista e racionalista da modernidade. Em outro sentido, a defesa de pontos de vista e projetos que enfatizam a subjetividade (e/ou criticam a objetividade) atende também a um objetivo de construção e defesa de um lugar específico.

Em quinto lugar, a percepção da modernidade, da vida moderna, da “*vie parisienne*”, das interdependências entre sujeito e espaço, foram desenvolvidas por Baudelaire, mesmo que de forma bastante espontânea, como uma espécie de crise, de deslocamento, de perda ou de busca por novas identidades, de tentativas para se realocar no mundo. Não raro, Baudelaire se via como um pária, um marginal, um incompreendido, um sujeito sem lugar. Por sinal, com relação à modernidade parisiense, Baudelaire desenvolveu uma relação complexa: ao mesmo tempo em que repudiava certos aspectos dessa modernidade, também valorizava outros.

Um aspecto valorizado, operacionalizado e desenvolvido por Baudelaire em sua obra é “*a separação entre o teológico e o político*”, própria da modernidade e “*sua característica axial*”²⁶⁷ enquanto secularização. Isso, por meio do satanismo baudelaireano, da crítica da religião e do heroísmo moderno.

Em sexto lugar – e recuperando algo mencionado no capítulo anterior –, Baudelaire mudou a própria noção romântica de poeta, uma vez que desde Homero esta figura era tida como aquele “*que interpreta e exalta a emoção humana e é particularmente eficaz quando glorifica a herança nacional ou idealiza um acontecimento histórico*”. Assim, “*Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este*

²⁶⁷ Matos, Olgária. Modernidade: república em estado de exceção. In: Revista USP, São Paulo, n.59, setembro/novembro 2003, p. 47.

aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário e não mais o de um bardo".²⁶⁸ Nesse sentido, com Baudelaire e os simbolistas, o próprio papel do "intelectual" e da "intelectualidade" (que só viriam a ser formulados décadas mais tarde) podem ter tido um *upgrade*, uma vez que ele – o "intelectual" – é transformado no sujeito que deve exercer a decifração dos problemas universais, transformando a poesia em um nível mais cosmopolita. Esta concepção colaborou para constituir o terreno onde surgiu a ideia de intelectual? Por que a figura do poeta perdeu terreno no mundo ulterior? Por que sua importância parece subvalorizada? Até o século XIX o preceito clássico da *imitatio* (presente desde Platão e Aristóteles) era a norma a ser seguida. Com os românticos, adveio a ideia do "gênio criador" (a arte e a natureza estão próximas e ambas são forças ativas e criadoras). Já os simbolistas levaram ao extremo a premissa contrária à *imitatio* clássico: a genialidade do autor, a originalidade da obra, são os aspectos que devem ser conquistados.²⁶⁹

Além disso, outra correlação significativa será traçada por Walter Benjamin, que vê na obra baudelaireana uma aliança entre a imagem do artista e a imagem do herói:

*A imagem do artista de Baudelaire aproxima-se da imagem do herói. Eles se equivalem mutuamente desde o início. A força de vontade, assim se lê no Salon de 1845, deve ser um dom realmente precioso e aparentemente nunca se utiliza em vão, pois é suficiente para emprestar algo de inconfundível "... mesmo a obras de segunda categoria... O espectador aprecia o esforço; ele bebe o suor". Nos Conseils aux jeunes littérateurs do ano seguinte encontra-se a bela fórmula em que aparece a "contemplation opiniâtre de l'oeuvre de demain" como a garantia da inspiração. Baudelaire conhece a "indolence naturelle des inspires".*²⁷⁰

Certamente que um mundo em transformações extraordinárias exigiria também sujeitos extraordinários, ao menos para aqueles que se imbuíssem da tarefa de refletir aquele mundo, de representá-lo, de fazê-lo significar. Nesse sentido, continua Benjamin, lembrando que a "*apreciação mais feliz é a do simbolista Gustave Kahn quando diz que "o trabalho poético se parecia em Baudelaire com um esforço físico"*".²⁷¹ Além disso, para Benjamin, "o

²⁶⁸ Balakian, Anna, *op.cit.*, p.41.

²⁶⁹ Para uma discussão mais apurada sobre *mimesis*, ver: Lima, Luiz Costa. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

²⁷⁰ Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.07. As citações internas são de Baudelaire.

²⁷¹ *Idem.*

herói é o verdadeiro tema da modernité. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heroica".²⁷²

Em sétimo lugar – e coordenando com o dito anteriormente –, o discurso baudelairiano é, a desdém da obviedade, um discurso que se apresenta como “semente”, como depositário de funções futuras. Em certo sentido, uma função transcendente, que ultrapassa as funções pragmáticas do discurso, as derivações do discurso em seu próprio tempo. O discurso baudelairiano extrapola o seu tempo e “floresce” em vários momentos posteriores, seja em um viés negativo/negação, seja em um viés positivo/afirmação. Para o segundo viés certamente temos os simbolistas, os surrealistas (até certo ponto), Valéry, Proust, Benjamin, Sartre, etc., que exemplificam essa função.

Em oitavo lugar, é Charles Baudelaire, não só nosso ponto de partida de pesquisa, mas também aquele que fornece o *exemplum* para o lugar de compreensão de inúmeros processos culturais e que resultaram no que chamamos analogamente de “momento de formação”. No entanto, reafirmamos nossa clara consciência de que apontar um “começo” para um fenômeno cultural complexo corresponde a uma ação arbitrária e, em certo sentido, dotada de certa artificialidade evidente, uma vez que definir um momento específico para a origem de um fenômeno é, por demais, problemática e, por sua complexidade, próxima da impossibilidade de sua execução. Contudo, e tendo sempre presente tal ressalva, insistimos em seu uso meramente como expressão de “demarcação”, de “apontamento”, de “focalização”, para um determinado lugar (o espaço que Baudelaire ocupa, e a correlação com sua trajetória, com sua obra, com seu contexto histórico e com seu complexo quadro de relacionamentos) e tempo (a produção e publicação, principalmente, de seu *Les Fleurs du Mal*). Ou seja, na impossibilidade de reproduzir a complexidade da cultura, ou então, textualizar e tornar discurso tal complexidade, tomamos a liberdade de “recortá-la” e chamar este recorte, ilustrativamente, de “momento de formação”. Um recurso metodológico, portanto.

Apesar disso, certamente que a obra baudelairiana representara, para as gerações a ela futuras, muito mais que uma mera etapa da estética romântica ou o mero “mais um” poeta e crítico de meados do século. Como procuremos tratar, Baudelaire representa uma “origem”, um lugar nodal, um encontro de linhas de força – o “*filii et filiae*” para Marllarmé, o “*homme*

²⁷² *Ibidem*, p.12.

de péché” de Verlaine, o “*premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu*” de Rimbaud ²⁷³ – para o campo literário, em um tempo logo posterior.

Por isso mesmo, quando nos utilizamos da expressão “formação”, fazemos com um sentido muito específico: como uma baliza, um “nó” original, de onde parte uma história – por nós contada – do fenômeno cultural que irá se desenvolver no momento posterior.

Como já mencionamos anteriormente, visualizamos e ilustramos o lugar baudelairiano como sendo um espaço que representa a perspectiva de indivíduo como um microcosmo da cultura mais abrangente, à qual faz parte, sendo o protagonismo de Baudelaire em seu campo de ações uma das ilustrações mais claras dessa perspectiva. Ao mesmo tempo em que se relacionava, entre afinidades e discordâncias, com o campo artístico e intelectual de seu tempo, Baudelaire também se reservara (e desejava) um papel central para suas atividades. A participação de Baudelaire no campo intelectual de seu tempo e lugar foi bastante precoce (como intentamos mostrar), e contou com o seu relacionamento junto a figuras importantíssimas como Victor Hugo, Sainte-Beuve, Théodore de Banville, Théophile Gautier, entre vários outros.

Outro aspecto que corrobora essa nossa noção de sujeito referencia-se nas marcas significativas que o contexto histórico e cultural ofertam a cada indivíduo e a cada geração de indivíduos. Como o próprio Baudelaire chegou a mencionar, em carta à sua mãe: “*eu duvido que você as compreenda totalmente*”, referindo-se às qualidades específicas que o quadro parisiense impregnava à sua escrita: “*Mas eles são muito especialmente parisiense, e eu duvido que eles possam ser compreendidos fora da comunidade para a qual e em que foram escritos*”, aludindo aos seus poemas.

Acreditamos que, do mesmo modo que a mobilidade intercultural implica em “*uma transformação em profundidade ligada à conjuntura movediça da estrutura de acolhimento*” ²⁷⁴, o trânsito interindividual e intergeracional de ideias, valores, conceitos, etc., também respeita fenômeno similar. A compreensão do discurso, por parte do receptor, sempre

²⁷³ Mallarmé também teria dito que “*No inverno, quando o meu torpor se cansar, eu mergulho com prazer nas páginas caras de Flores do Mal. Meu Baudelaire à pena aberta, eu me sinto atraído por uma paisagem surpreendente, que viu a luz com a intensidade daquele que criou o profundo ópio. [...] Antes de mim está a aparência do sábio poeta que me diz um hino esbelto misticamente como um lírio*”. Verlaine chegara a dizer a respeito de Baudelaire: “*Charles Baudelaire, repito, representa um tipo de estado, de herói, se assim você quiser*”. Já Rimbaud, que considerava Baudelaire um “*verdadeiro deus*”, o descreve dessa forma na famosa *Lettre du Voyant*, a Paul Demeny e datada de maio de 1871. Ver: Mallarmé, Stéphane. *Symphonie littéraire: Théophile Gautier. — Charles Baudelaire. — Théodore de Banville*. In: *L’Artiste*, 1º de fevereiro de 1865 (T1, p. 57-58); Rimbaud, Arthur. *Lettres*. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1972; Verlaine, Paul. *Œuvres complètes de Paul Verlaine*. Tomo 2. Paris: L. Vanier, 1902-1905, p.349; Verlaine, Paul. *Œuvres posthumes*. Tomo 2. Paris: Albert Messein, 1911, p.09.

²⁷⁴ Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999, p. 286.

se dá com base no conjunto de referências disponíveis a este. E nem sempre o plano de referências do emissor é o mesmo do receptor. Sendo categórico e preciso, certamente que o quadro referencial de um indivíduo nunca será reprisado em outro indivíduo, embora certas ancoragens referenciais sejam compartilhadas de modo mais amplo por grupos de indivíduos. No entanto, o uso que os indivíduos fazem dessas ancoragens, no processo de compreensão do discurso, é o que torna todo este processo excessivamente complexo e de difícil delimitação.

Em nono lugar, em termos contextuais, Baudelaire viveu o momento de consolidação da modernidade na França, ao menos em sua faceta mais direta e objetiva: na transformação visual dos espaços – com as reformas urbanísticas –, na alteração das relações sociais – com o individualismo e as multidões urbanas – e no desenvolvimento e implementação da técnica e da tecnologia aos usos do homem comum –, com os avanços na iluminação pública, no uso de máquinas para diferentes finalidades, aos ganhos de agilidade das comunicações com o telégrafo, etc.

Tais modificações foram a expressão de mudanças mais profundas, ocorridas no âmbito da cultura, das relações entre as pessoas, das mentalidades. A Revolução Francesa havia disseminado os ideais iluministas: a racionalidade como mestra da ação humana; a justiça, a liberdade e a igualdade, como chaves-de-sentido e lemas morais; o Estado dotado de uma alma racional, conduzindo a sociedade rumo ao progresso. A Revolução Industrial havia estabelecido as bases para a suposta obtenção da felicidade humana pela racionalização do trabalho e da produção.

Nesses termos, a trajetória produtiva de Baudelaire como homem de letras e protagonista do seu tempo, transcorreu de maneira ambivalente em relação a essas pressões transformadoras: de um lado, ele pareceu aceitar parte dessas transformações; de outro, foi um crítico feroz de algumas mudanças. De toda forma, procuramos tratar essas ambivalências e relações que Baudelaire construiu com seu momento histórico nos capítulos que seguem.

Por fim, procuraremos mostrar não só como se constituía o campo intelectual ou artístico que levou ao movimento simbolista, mas também as principais ideias desenvolvidas por esse campo e que geraram a identidade do movimento. Mas, principalmente, pretendemos mostrar os processos culturais que participaram nessa “passagem do bastão” entre Baudelaire e a geração seguinte, como o legado baudelaireano foi recebido, transformado, ressignificado, adaptado às novas circunstâncias, retextualizando em novas obras.

Com um “*Agora vá, meu livro, que o acaso te leve!*”, Paul Verlaine terminava o prólogo de seu primeiro trabalho significativo no campo poético, *Poèmes Saturniens*, publicado em 1866. Ele próprio, Verlaine, usando e abusando de referenciais que lhe chegaram, parcialmente, oriundos do acaso. No entanto, apesar dessa ilustração lírica para o caráter fugidio do discurso emitido, certamente que nem todo ele flaneia ao sabor do vento e da contingência.

— Agora vá, meu livro, onde o acaso te leve!

Verlaine, Poèmes Saturniens.

Mas inspecionar o invisível e ouvir o inaudível seria outra coisa que retoma o espírito das coisas mortas, Baudelaire é o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus. No entanto, ele viveu em um ambiente muito artístico; e a forma nele alardeada é mesquinha – as invenções desconhecidas demandam novas formas.

Rimbaud, Lettre du Voyant.

CAPÍTULO 03

Simbolismo em cena e a cena do Simbolismo

Mesmo antes da morte de Baudelaire, é perceptível sua influência direta em autores da época como Verlaine. É a herança baudelaireana às gerações futuras, diretamente influenciadas pelo poeta das *Flores do Mal*.

Em contrapartida, todos os movimentos estéticos, artísticos e literários, que se desenvolveram no decurso do XIX foram herdeiros de uma mudança revolucionária ocorrida depois da segunda metade do XVIII: o surgimento e desenvolvimento da burguesia moderna e suas características mais importantes, o individualismo e a paixão pela originalidade. Com isso, uma ideia mais ou menos recorrente de que o estilo forma, consciente e deliberadamente, uma comunidade espiritual acabou sendo suprimida, assim como, a partir dessa mudança e da origem dessas novas condutas mentais, a ideia de propriedade intelectual ganha seu sentido mais atual. O Simbolismo, no entanto, acabou formando uma comunidade, ainda que em outro sentido: uma comunidade de interesses, de identificações, e não como conjunção de uma estética comum a todos os partícipes.

Vale fazer uma breve digressão e apresentar algumas modificações importantes que esse momento anterior legou ao século XIX. Em primeiro lugar – mas não mais importante –, a publicação de livros para um público genérico que se encontrava quase que completamente eclipsado dos olhos do autor, correspondeu à estrutura da sociedade burguesa, vicejante a partir de meados do século XVIII e que descansava na anônima circulação de bens. De outro lado, a figura do mecenas foi substituída pela do editor, embora ainda continuem existindo, aqui e ali, mecenas privados, exemplificados pelas figuras das *salonnières*.

Nos anos vindouros à morte do escritor, podemos perceber o avanço das ideias protosimbolistas de Baudelaire em autores que, ainda que iniciem suas trajetórias como escritores profissionais, uma vez que pertencem a uma geração posterior, projetam obras significativas para a confecção do movimento literário/estético:

Rimbaud ²⁷⁵, ainda muito jovem, escreveu em 1869 *Les Étrennes des Orphelins*, poema que viria a ser publicado em janeiro de 1870 na *Revue pour Tous*. Com uma trajetória muito similar à de Baudelaire, Rimbaud foi também um rebelde com relação à família (Frédéric Rimbaud, seu pai, coincidentemente, também fora militar) e um amante das letras.

²⁷⁵ Jean Nicolas Arthur Rimbaud (20 de outubro de 1854 – 10 de novembro de 1891).

Quando ainda contava 15 anos, em maio de 1870, escreveu a Théodore de Banville, líder do *Le Parnasse Contemporain*, tendo em vista a expressão de seus desejos: queria tornar-se parnasiano. Tendo vivido até então em Charleville, deseja visitar a capital e participar do espírito revolucionário local. É nesse momento que ocorrem as primeiras fugas de Rimbaud à vigilância de sua mãe, assim como entra em contato, pela primeira vez, com o poeta Paul Demeny (que também é codiretor de uma editora, *La Librairie Artistique*), a quem envia uma seleta de 22 poemas que ficou conhecido, posteriormente, como *Cahier de Douai* ou *Recueil de Douai* ou ainda *Recueil Demeny*.

Vale lembrar que é também o momento do cerco de Paris pelas tropas prussianas e, um ano mais tarde, da Comuna de Paris, eventos estes que deixaram uma profunda impressão em Rimbaud, que se tornara antiburguês e profundamente libertário. Ao final de 1870, publica no *Le Progrès des Ardennes*, com o pseudônimo de Jean Baudry, uma sátira intitulada *Le Rêve de Bismarck*.²⁷⁶

Em 1871, Rimbaud já se encontra em Paris e é bem recebido pelos colegas mais velhos, tal como Verlaine, Charles Cros, André Gill e Théodore de Banville. Dessa época são os poemas *Les Premières communions*, *Chant de guerre parisien* e *Le Bateau ivre*. A partir de 1872, inicia-se o momento mais perturbado da trajetória do poeta: o incidente com Étienne Carjat (durante o jantar do grupo *Vilains Bonshommes*, do qual faziam parte inúmeros poetas e nomes importantes do cenário artístico francês, Rimbaud fere Carjat com uma bengala) e o tumultuado caso amoroso com Verlaine. Desse momento turbulento resulta sua obra principal: *Une saison en enfer*²⁷⁷, considerada o “momento fundador da consciência do sujeito na cultura contemporânea”²⁷⁸. Pouco tempo depois, em 1874, vive em Londres com o poeta Germain Nouveau e termina a escrita de *Illuminations*²⁷⁹, seu último trabalho como escritor. Os anos posteriores marcam um longo ciclo de viagens e de abandono da escrita pública.

Em se tratando de Paul Verlaine²⁸⁰, suas publicações já vão a público momentos antes da morte de Baudelaire. *Monsieur Prudhomme*, seu primeiro poema, é publicado em 1863 em *La Revue du progrès*, do poeta Louis-Xavier de Ricard. Este poema voltaria a

²⁷⁶ Ver: Rimbaud, Arthur. “Le Rêve de Bismarck”. Disponível no Wikilivres: http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Rêve_de_Bismarck

²⁷⁷ Ver: Rimbaud, Arthur. *Une saison en Enfer*. Bruxelles: Alliance typographique (M. J. Poot), 1873.

²⁷⁸ Touraine, Alain. *Crítica da Modernidade*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995, p.290.

²⁷⁹ Ver: Rimbaud, Arthur. *Illuminations*. In : _____. *Oeuvres de Jean-Arthur Rimbaud*. Paris: Société du “Mercure de France”, 1898, p. 117-97.

²⁸⁰ Paul Marie Verlaine (30 de março de 1844 – 08 de janeiro de 1896).

aparecer em seu primeiro trabalho reconhecidamente importante, *Poèmes Saturniens* ²⁸¹, publicado em 1866. Desde então, Verlaine tornara-se um assíduo frequentador do salão da Marquise de Ricard, mãe de Louis-Xavier, onde convivia com os nomes mais expressivos da arte do seu tempo, nomes como Anatole France, Emmanuel Chabrier, Charles Cros, Villiers de l'Isle-Adam, Theodore de Banville, François Coppée, Jose-Maria de Heredia, Leconte de Lisle e Catulle Mendès, entre outros.

Em 1874, após o tumultuado relacionamento com Rimbaud, encontra-se preso em Mons, devido à agressão executada contra seu jovem amante. De lá mesmo, publica *Romances Sans Paroles* ²⁸², uma coleção de poemas inspirados em sua vida pregressa com sua esposa e, depois, com Rimbaud. Após um ano e meio preso, Verlaine viaja para a Inglaterra, onde se fixa por algum tempo. De volta à França, apaixona-se por um aluno, Lucien Létyois. Reencontra-se com a tragédia quando este morre em decorrência do tifo, deixando Verlaine arrasado.

Anos depois, já reconhecido como um dos pais do Simbolismo e do Decadentismo, em 1884, publica um ensaio sobre *Les Poètes maudits*, no qual rende homenagem ao, por ele chamado, “*decadente parnaso francês*”. Nessa primeira edição, oferece relatos sobre três poetas: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Na segunda edição, de 1888, três outros poetas são incluídos: Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam e Pauvre Lélian (um anagrama para “Paul Verlaine”) ²⁸³. Por sinal, assim como Baudelaire e Rimbaud, Verlaine exemplifica perfeitamente a figura do “maldito”, epíteto que ele mesmo formulou.

Stéphane Mallarmé ²⁸⁴, autor apresentado por Verlaine, é outro que desponta como um dos mais importantes continuadores de Baudelaire e de seu sistema simbólico. É de 1865 o momento de composição da versão preliminar de um de seus trabalhos mais importantes, o poema *L'Après-Midi d'un faune*, publicado definitivamente em 1876. ²⁸⁵

Alguns anos depois, em 1872, Mallarmé conhece Rimbaud, a quem frequenta apenas episodicamente; e em 1873, encontra Édouard Manet, que Mallarmé defende das críticas recebidas durante o salão de 1874. Por intermédio de Manet, chega até Émile Zola.

²⁸¹ Ver: Verlaine, Paul. *Poèmes saturniens*. Paris: A. Lemerre, 1866.

²⁸² Ver: Verlaine, Paul. *Romances sans paroles*. Sens: impr. de M. L'Hermitte, 1874..

²⁸³ Ver: Verlaine, Paul. *Les Poètes maudits*: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé. Paris: L. Vanier, 1884; e Verlaine, Paul. *Les poètes maudits*: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam, Pauvre Lélian. Paris: L. Vanier, 1888.

²⁸⁴ Étienne Mallarmé, conhecido como Stéphane Mallarmé (18 de março de 1842 – 09 de setembro de 1898).

²⁸⁵ Ver: Mallarmé, Stéphane. *L'après-midi d'un faune*: élogue. Paris: la Revue indépendante, 1882.

Mais alguns anos e conhece Victor Hugo. Em 1884, como já mencionamos, Verlaine dedica o terceiro artigo de seu *Les Poètes maudits*. Nesse mesmo ano, Joris-Karl Huysmans publica o romance *À Rebours*, cujo protagonista, des Esseintes, dedica forte admiração pela poesia de Mallarmé. E são essas duas obras que alavancam o nome de Mallarmé e colaboram para o aceite de seus trabalhos posteriores. É de notar-se também, o presente oferecido por Claude Debussy a Mallarmé: a composição *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de 1894. Por fim, em 1898, ano de sua morte, fica ao lado de Émile Zola no chamado “*Affaire Dreyfus*”.

O ano de 1869 também marca a publicação de *Les Chants de Maldoror*²⁸⁶ de Isidore Ducasse²⁸⁷, mais conhecido pelo pseudônimo de Conde de Lautréamont, obra que consta como das mais importantes da segunda metade do século XIX. Filho de pais franceses, mas nascido no Uruguai em 1846, teve uma vida muito curta (falecido em 1870) e misteriosa (pela ausência de fontes a seu respeito). Publicou a primeira parte dos “Cantos” na Bélgica em 1868 e a obra completa, como a conhecemos, no ano seguinte. O sucesso veio póstumo, graças, em parte, à ação de Max Waller, diretor de *La Jeune Belgique* (revista literária belga que congregou os principais nomes do simbolismo daquele país), além de Alfred Jarry e André Breton que, embora bem mais tarde, evocariam o autor como precursor do surrealismo.

Os tipos incontáveis de imagens surrealistas chamariam uma classificação que, por agora, não me proponho a tentar. Agrupá-los de acordo com suas afinidades particulares me levaria muito longe; eu quero ter em conta, principalmente, sua virtude comum. Para mim, o mais forte é aquele com o grau de arbitrariedade o mais alto, eu não escondo; o que é o mais longo para traduzir em linguagem prática, tanto que ele contém uma enorme dose de contradição aparente, é que um de seus termos é curiosamente escondido, é que se anuncia sensacionalmente, se ele tem o ar de baixo desvendado (ele fecha de repente o ângulo de seu compasso), se deriva da própria uma justificação formal ridícula, ou se de uma ordem alucinatória, é que se presta muito naturalmente para o abstrato a máscara do concreto, ou inversamente, se ele implica a negação de alguma propriedade física elementar, ou que solta gargalhadas. Aqui, na ordem, são alguns exemplos:

*O rubi do champanhe. Lautréamont.
Bela como a lei da prisão do desenvolvimento do peito nos adultos
cuja propensão ao crescimento não está relacionado com a*

²⁸⁶ Ver: Lautréamont. *Les chants de Maldoror*. Bruxelles: E. Wittmann, 1874; ou Lautréamont. *Les chants de Maldoror*. Paris: L. Genonceaux, 1890.

²⁸⁷ Isidore Lucien Ducasse (04 de abril de 1846 – 24 de novembro de 1870).

quantidade de moléculas que seu organismo assimila. Lautréamont.
288

Já Villiers de L'Isle-Adam inicia sua carreira poética muito precocemente. Em 1858 tem seus primeiros poemas publicados em *Deux Essais de Poésie*²⁸⁹ e em *Premières Poésies*²⁹⁰, de 1859, que passam completamente despercebidos. Somente alguns anos depois começou a ganhar notoriedade com *Ísis* (1862) e com os três poemas publicados na primeira edição do *Le Parnasse Contemporain*, em 1866²⁹¹, onde dividiu espaço com os poetas mais importantes do seu tempo, tal como Gautier, Verlaine, Mallarmé e o próprio Baudelaire.

No entanto, é com “*Contes Cruels*”²⁹² (1883), *L'Ève Future*²⁹³ (1886) e *Axël*²⁹⁴, este composto entre 1885-1886 e lançado apenas postumamente em 1890, que o nome de Villiers de L'Isle-Adam ganha expressão no interior do movimento simbolista e, mais amplamente, na história da literatura francesa.

Outro nome, dos mais importantes, é o do poeta e escritor, mas também crítico de arte e de literatura, Joris-Karl Huysmans, inicialmente um naturalista, mas que prontamente se entregou ao simbolismo e se tornou um dos principais representantes da estética *fin-de-siècle*. Além disso, foi também o responsável pela ligação da pintura impressionista ao campo do movimento simbolista, através de sua crítica de arte.

²⁸⁸ Breton, André. Manifeste du surréalisme. 1924. Disponível no Wikilivres: http://wikilivres.info/wiki/Manifeste_du_surréalisme.

²⁸⁹ Ver: Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. Deux essais de poésie [Ballade, Zaïra, poésie orientale]. Paris: impr. de L. Tinterlin, 1858.

²⁹⁰ Ver: Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. Premières Poésies: 1856-1858. 2ª Edição. Bruxelas: Editor P. Lacomblez, 1893.

²⁹¹ Ver: Le Parnasse contemporain: recueil de vers nouveaux / [édité par Catulle Mendès et Louis-Xavier de Ricard]. Paris: Editor A. Lemerre, 1866.

²⁹² Ver: Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. Contes cruels. Paris: Editor C. Lévy, 1883.

²⁹³ Vale anotar, esta obra é uma das fundadoras do gênero ficção-científica, que viria a se tornar muito popular posteriormente, além de modernizar o sentido do termo “androide” (“*Andréide*”, como um autômato com aparência humana), ideia central das modernas obras de “*science-fiction*”. Neste romance simbolista, o protagonista Thomas Edison constrói uma mulher artificial, chamada Hadaly, no intuito de resgatar a Eva decaída, e que acaba por oferecer a um amigo seu, Lord Ewald, como pagamento de uma dívida moral. Lord Ewald se sente em um beco sem saída, uma vez que noivara com Alicia Clary, a quem considera muito bonita, mas vazia espiritual e intelectualmente. Frustrado, decide suicidar-se. Intervindo, Edison garante-lhe que a robô possuiria todas as qualidades a que Ewald valoriza, sem, no entanto, os inconvenientes da personalidade de sua noiva. A empreitada, no entanto, se complexifica ao requerer a “instalação” de uma alma na máquina. Detalhe resolvido com o auxílio do espírito de Sowana, uma assistente mística de Edison. Ver: Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. *L'Ève future*. Paris: Editor M. de Brunhoff, 1886.

²⁹⁴ Ver: Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. *Axël*. Paris: Editor Quantin, 1890.

Todo o período de publicações entre os anos de 1874 e 1882 é da escrita naturalista, mas em 1884, com sua publicação, a mais importante de sua carreira literária, *À Rebours*²⁹⁵, rompe com o naturalismo e lança-se no movimento simbolista.

*No momento em que apareceu À Rebours, ou seja, em 1884, a situação era esta: o naturalismo vacilou ao girar a roda no mesmo círculo. A soma de observações que cada um tinha armazenado, levando-os a si mesmo e aos outros, começou a se esgotar. Zola, que era um belo cenógrafo, se retirou escovando teias mais ou menos precisas; ele sugeriu a grande ilusão de movimento e da vida; seus heróis eram desprovidos de alma, regidos simplesmente por impulsos e instintos, que simplificava o trabalho de análise. Eles se mudaram, realizado alguns atos sumários, povoando suficientemente gratuitas silhuetas de conjuntos que se tornaram os principais personagens de seus dramas. Ele comemorou desta forma os salões, as lojas de novidades, as ferrovias, a mineração, e os seres humanos perdidos nestes ambientes estavam jogando mais que o papel de utilitários; mas foi Zola era Zola, ou seja, um artista um pouco massivo, mas dotado de pulmões fortes e punhos grandes.*²⁹⁶

Embora se trate de um prefácio à nova edição, publicada anos após a edição original (em 1903), o autor procura recuperar o *ethos* daquele momento. Mais tarde, em *Là-Bas* de 1891, comenta e procura justificar sua ruptura brusca para com a estética naturalista:

Então você acredita nestas ideias, minha querida, porque tens abandonado o adultério, o amor, a ambição, todos os indivíduos domaram o romance moderno, para escrever a história de Gilles de Rais - e, depois de uma pausa, acrescentou:

*- Eu não culpo o naturalismo nem os seus termos de pontões, nem seu vocabulário de latrinas e hospícios, como seria injusto e seria absurdo; primeiro, alguns sujeitos saraivam, depois com detritos de expressões e tons de palavras, pode-se exaurir enormes e poderosas obras, l'Assommoir, de Zola, lhes prova; não, a questão é outra; o que eu tenho contra o naturalismo, não é a pesada camada de seu grande estilo, é esta imundície de suas ideias; que eu lhe reprovo, é ter incorporado o materialismo na literatura, ter glorificado a democracia da arte!*²⁹⁷

E, para coadunar com sua visão de continuidade entre as obras de 1884 e 1891:

²⁹⁵ Ver : Huysmans, Joris-Karl. *À Rebours*. Paris: Pour les Cent Bibliophiles, 1903.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.IV.

²⁹⁷ Huysmans, Joris-Karl. *Là-Bas*. 15ª Ed. Paris: Editor P.-V. Stock, 1896, p. 03.

*Em todo caso, estes capítulos [de À Rebours] parecem os marcos inconscientemente plantados para indicar a rota de Là-Bas. Deve-se notar também que a biblioteca de Des Esseintes tinha uma série de livros de magia e que as ideias estabelecidas no Capítulo VII de À Rebours, em seu sacrilégio, são o gancho para um futuro volume tratando o sujeito mais a fundo. Este livro de Là-Bas que produziu medo em muitas pessoas, eu nem ia escrever mais, além disso, agora que me tornei católico, da mesma forma. Na verdade, é certo que o lado vilão e sensual que se desenvolve é repreensível; e ainda, eu digo, eu estava gaseado, eu não disse nada; os documentos nele contidos são, em comparação com aqueles que eu omiti que e eu tenho nos meus arquivos, de bastante insípidas drágeas, de bem planos béatilles!*²⁹⁸

Após *Là-Bas*, Huysmans inicia um ciclo de estudos sobre ocultismo e, principalmente, sobre o satanismo, tema muito presente em autores do movimento simbolista e mesmo em Baudelaire. No entanto, a conversão ao catolicismo, de meados da década de 1890, transformou sua escrita, resultando em uma estética híbrida, mas inovadora e única, chamada por ele “naturalismo espiritualista”:

*Seria, em suma, seguir a estrada principal tão profundamente cruzada por Zola, mas também seria necessário traçar no ar um caminho paralelo, um caminho diferente, para alcançar o seguinte e o depois, a fazer, em uma palavra, um naturalismo espiritualista; o que seria de outra maneira orgulhoso, de outra maneira completo, de outra maneira forte!*²⁹⁹

Muitos foram os nomes que compuseram o quadro do que, posteriormente, se convencionou chamar “movimento simbolista”. De maior ou menor expressão, no entanto, todos colaboraram para dar corpo e visibilidade ao sistema simbólico que fundamentava visões de mundo tão dispares, mas ao mesmo tempo tão próximas e compartilhadas. Se de Baudelaire podemos partir e, então, traçar um conjunto de nervuras que ultrapassam personagens como Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, também podemos, igualmente, pinçar fragmentos dispersos pela segunda metade daquele século de um Villiers de L’Isle-Adam, de um Huysmans, de um Lautréamont, ou ainda, forçar as vistas e enxergar algo em Jules Barbey d’Aurevilly, Jules Laforgue, Jean Moréas e o grupo em torno do *Le Symboliste*, também em Remy de Gourmont, Claude Debussy e Erik Satie na esfera musical, Gustave Moreau e Odilon Redon na pintura, Félix Fénéon na crítica. O quadro se complexifica quando são

²⁹⁸ Huysmans, Joris-Karl. *À Rebours*. Paris: Pour les Cent Bibliophiles, 1903, p.IX.

²⁹⁹ Huysmans, Joris-Karl. *Là-Bas*. 15ª Ed. Paris: Editor P.-V. Stock, 1896, p. 06.

incorporados aqueles autores, quase anônimos, de uma única poesia, publicados em revista ou jornal literário, às vezes tão efêmero.

Uma constatação certamente pode-se retirar, aqui, com certas garantias de consistência: todo esse quadro imbricado de personagens, que compuseram um movimento, ou então, simplesmente, reverberaram um *ethos* de cores místicas e misteriosas, depressivas e pessimistas, de subjetividade e sensibilidade enfáticas, imaginativos e idealistas, às vezes herméticas e ininteligíveis, do *spleen*, do *gouffre*, do *ennui*, todos eles contribuíram para a formação não só de uma estética *fin-de-siècle*, mas também da própria visão de mundo *fin-de-siècle*.

Como já mencionamos, o Simbolismo tem suas origens cravadas no ano de 1857, quando da publicação de *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire. Essa obra causara um grande tumulto não só nos meios literários, mas também em outras esferas da sociedade em geral, assumindo dessa forma a dimensão de uma verdadeira divisora de águas. De fato, após essa publicação, novas vertentes seriam desenvolvidas pela arte literária na França, principalmente no trabalho com temas considerados tabus em poesia e mesmo em prosa, mas também com propostas revolucionárias, como a de criar um novo tipo de poesia, novos formatos para a escrita poética, uma nova conduta do poeta, e mesmo, uma nova moral poética.

O escândalo foi tamanho que o poeta chegou a tentar explicar, em projetos de prefácio às novas edições da obra, entre outros aspectos, o porquê de um título tão agressivo:

*Poetas ilustres tinham dividido há muito tempo as províncias floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e tanto mais agradável, porque a tarefa era mais difícil, extrair a beleza do mal. Este livro, essencialmente inútil e absolutamente inocente, não foi feito para qualquer outro propósito além de me entreter e exercitar o meu amor apaixonado pelo obstáculo.*³⁰⁰

Após as duas grandes polêmicas da metade do século, ao menos no âmbito literário, envolvendo *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Flores do Mal*, de Baudelaire, a crítica e o público franceses parecem ter se acostumado com aquele estilo transgressor de escrita.

A grande motivação por trás de um tratamento tão desconforme com relação à tradição seria na verdade um extremo desgosto para com os então chamados “modernos”, fato esse exposto em um pequeno texto publicado alguns anos após as *Flores do Mal*, em 1859.

³⁰⁰ Baudelaire, Charles. Oeuvres posthumes et *Correspondances* inédites. Paris: Maison Quantin, 1887, p.03-4.

Em *Sobre a Modernidade*, Baudelaire ensaia um diálogo crítico entre estética e sociologia, refletindo sobre o papel da arte na representação da vida burguesa e dos espetáculos da moda. De certa forma, há nesse ensaio, que foca a arte semianônima de Constantin Guys, uma indicação *avant la lettre* dos pilares que irão fundamentar a modernidade: a velocidade, a mudança, a transitoriedade.

Além desse desgosto com os tempos modernos, a principal aflição era para com a tendência dominante, com relação às visões de mundo, da objetividade, que tornava todas as esferas da vivência humana (incluindo a arte), e todas as coisas do mundo, em potenciais objetos de perscrutação, de investigação minuciosa tendente a um conhecimento total através da ciência. Em outros termos, todas as coisas haviam se tornado “cientificizáveis” e, portanto, as dimensões do mistério, do insólito, do desconhecido, estavam propensas a desaparecer. Em um sentido mais profundo, era a visão de mundo focada no outro polo, no subjetivo, que tendia à obliteração e mesmo além: a da própria “*impossibilidade poética no mundo burguês*”³⁰¹.

Extraír a beleza do feio, do mal e do repugnante, era a intenção declarada, mas com um fim subjacente de causar espanto no leitor apático e passivo acostumado com o convencionalismo da poesia tradicional “moralizada” por princípios embebidos nas correntes estéticas anteriores. Até então, o fim último de toda poesia era provocar sensações boas e agradáveis no leitor, pelo recurso de uma harmonia reinante em todo o texto. De toda forma, e aqui nos repetimos, com *Les Fleurs du Mal* o autor inicia, em um nível poético, o registro de um descontentamento em relação a uma visão de mundo que se tornava dominante e, conseqüentemente, “colonizava” também o modo de fazer poesia, em específico, e a própria arte, num sentido mais geral.

Não tardou, e todo o assombro gerado com a publicação das *Flores do Mal* fez escola entre os franceses. Em 1866 é lançada a coletânea *Le Parnasse Contemporain* que, apesar de referenciar um certo “paraso”, colhia diversos colaboradores e portadores de diferentes estatutos estéticos. Nessa primeira coletânea (que seria seguida por mais duas publicações nos anos de 1871 e 1876) publicaram seus poemas tanto Charles Baudelaire, com *Madrigal Triste*, como Paul Verlaine, com *Mon Rêve Familier*, e Stéphane Mallarmé, com *Les Fênetres*.

A seguir, no ano de 1881, é publicado um artigo crítico intitulado *Théorie de la Décadence*, cuja autoria remetia a Paul Bourget. Nesse artigo, pela primeira vez a ideia de

³⁰¹ Pontes, Maria do Rosário. Breve história de um encontro (Baudelaire, o bobo e o saltimbanco ou o sacrifício e a Arte). In: Intercâmbio. Nº 2 (1991), p. 138.

decadência surge como um epíteto, que posteriormente seria utilizado para alcunhar aquilo que já assumira o status de “movimento estético”, mas cuja intenção era a de nomear o estado atual da França da segunda metade do século XIX.

No ano posterior, Paul Verlaine publicara o poema *Art Poétique*, em que inicia uma nova guinada: a da musicalidade e a da inserção da sugestão na obra poética.

*Da música antes de todas as coisas,
E por ela é que prefiro o Impar
Mais vago e mais solúvel que o ar,
Sem nada em si que pesa ou representa.
[...]
Porque queremos a Nuance ainda,
Nem a cor, apenas a nuance!
Oh! A nuance apenas confia
O sonho ao sonho e a flauta de chifre!*

*Da música de novo e sempre!
Deixe seu verso ser a coisa ascendente
Nós sentimos que vazou de uma alma a caminho
Versos de outros céus para outros amores.*

*Deixe seu verso ser a boa aventura
Espalhados ao vento tenso da manhã
Quem vai cheirar hortelã e tomilho...
E todo o resto é literatura.*³⁰²

O ano de 1884 marca a antessala para o auge de 1886³⁰³ com vários acontecimentos importantes para uma historicização e contextualização do movimento simbolista na França. Marca também a publicação de *Poètes Maudits* de Paul Verlaine, que divulga autores simbolistas que se destacaram no devir do movimento, como Tristan Corbière e Stéphane Mallarmé. No mesmo ano, é publicado o exemplo do decadente com o protagonista do romance *À Rebours*, Floressas Des Esseintes, cuja autoria cabe a Joris-Karl Huysmans. Ainda em 1884, é lançado o primeiro volume da revista *La Wallonie* na Bélgica, para divulgação de autores simbolistas, incluindo poemas do belgo-paranaense Jean Itiberê.

Se o ano anterior serviu para consolidar a nova estética como uma “moda”, o seguinte é marcado por críticas ferrenhas advindas da imprensa. Das mais destacadas, é a

³⁰² Verlaine, Paul. *Jadis et naguère*. Paris: L. Vanier, 1884, p.23-5.

³⁰³ A grande maioria dos autores assim o aponta. Para esses, uma periodização possível (da história do movimento na França) enalteceria 1857 como sendo o “da origem”, 1886 como o “do auge” e 1891 como o “do declínio”.

paródia de Henri Beauclair e Gabriel Vicaire, *Les Délivrescences d'adoré Floupette*³⁰⁴, texto em que se expõe uma imagem caricatural do poeta decadente. Da mesma forma que Beauclair e Vicaire, Paul Bourde também publica uma sátira, intitulada *Les Décadents*, na qual escarnece diversos autores nomeando-os como “decadentes”.

A resposta às sátiras de Beauclair, Vicaire e Bourde veio com Jean Moréas em *Les premières armes du symbolisme*³⁰⁵. Nela, a alcunha satírica antes proposta era rechaçada e posta de lado ante a designação de “simbolistas”. Outro que, juntando-se aos detratores do movimento, opera no campo da crítica, é Anatole Baju, que nega aos decadentes a pecha de “escola”.

O auge do movimento é atingido em consonância com a repercussão que a nova estética assume junto à crítica especializada. Depois da “crítica” satírica veiculada por diversos autores em 1885, surgem textos que apontam para uma reflexão mais frequente quanto ao estatuto estético do novo movimento. É nesse contexto que surge o *Traité Du Verbe*³⁰⁶, de René Ghil. Nele, o autor reivindica uma correlação entre os sons fonéticos e os sons dos instrumentos musicais, as cores e os sentimentos. No entanto, a contribuição mais expressiva vem do defensor do movimento no ano anterior, Jean Moréas. No ensaio *Le Symbolisme*³⁰⁷, ele prioriza a intenção de determinar a essência da linguagem simbólica e uma definição precisa e instrumental do símbolo.

Nos anos subsequentes aos “do auge”, nota-se já um enfraquecimento do movimento na França, com uma crescente palidez das produções e um recuo na efervescência dos anos anteriores.

Por esse final de século, o único foco da crítica repousava em Ferdinand Brunetière, que publicara variados artigos explanando não só sobre a influência de Baudelaire sobre os poetas das gerações posteriores, mas também sobre a necessidade de a poesia possuir um estatuto moral, algo que a tornasse “útil” e que, portanto, suprimisse a “poesia pela poesia”. Nesse contexto, de exaustão e de deserções, Jean Moréas, que antes defendera, publica em tom panfletário *Les premières armes du symbolisme*, uma reavaliação das bases do simbolismo e que já indica o seu esmorecimento.

Enfim, em 1891 ocorre o momento que marca não só a grande homenagem dedicada a Stéphane Mallarmé, que serviria para enaltecer e apontar o apogeu triunfal e

³⁰⁴ Ver: Floupette, Adoré; Tapora, Marius (pseud.: Beauclair, Henri; Vicaire, Gabriel). *Les délivescences*. Byzance: chez Lion Vanné; Paris: L. Vanier, 1885.

³⁰⁵ Moréas, Jean. *Les premières armes du symbolisme*. Paris: Editor L. Vanier, 1889.

³⁰⁶ Ver: Ghil, René. *Traité du verbe*. Paris: Chez Giraud, 1886.

³⁰⁷ Ver: Moréas, Jean. *Le Symbolisme. Le Figaro*, le samedi 18 septembre 1886, Supplément littéraire, p.1-2.

categórico do movimento, mas também o declínio agonizante desta escola na França, referendado pelo pronunciamento de Jean Moréas que declara: o simbolismo morreu.

Os salões e as obras coletivas

Após Baudelaire e sua geração, cujo principal lugar de encontros e sociabilidades, ao menos da perspectiva do autor das *Flores do Mal*, se deu no Hotel Pimodan junto ao clube dos haxixeiros, e com a difusão da estética baudelaireana e o desenvolvido do que viria a ser o movimento simbolista, através de diversos protagonistas, aos quais já apontamos acima, os círculos de convivência e de ancoragens sociais também se multiplicam. Na medida em que cada sujeito tem seus próprios interesses e demandas, natural que novos grupos e locais de sociabilidade surjam ou se reformulem. Às vezes, esses locais não são necessariamente espaços físicos, mas, por exemplo, revistas ou publicações coletivas, nos quais os autores e editores acabam entrando em contato e promovendo sociabilidades através da troca de correspondências, da dedicação de poemas, etc.

Desses locais, um dos primeiros e mais importantes, constituído ainda quando Baudelaire era vivo, é o *Parnasse Contemporain*, publicação do editor Alphonse Lemerre, constituía-se numa recolha de poesias de diversos autores importantes do cenário francês da época. A primeira edição de 1866, organizada por Louis-Xavier de Ricard e Catulle Mendès, contou com 37 autores e um total de 200 poesias. Na segunda edição de 1869-71, dirigida por Leconte de Lisle, temos 56 autores e 169 poemas. A terceira recolha de 1876, organizada por Théodore de Banville, François Coppée e Anatole France, conta com 63 autores e 221 poemas. Dentre os quase cem autores diferentes, alguns pseudônimos, figuraram os nomes de Théophile Gautier, Théodore de Banville, José-Maria de Heredia, Charles Baudelaire, que publicou ali suas *Nouvelles Fleurs du Mal* (15 poemas), além dos simbolistas (ou precursores do Simbolismo) Paul Verlaine, Henri Cazalis, Charles Cros, Germain Nouveau, Maurice Rollinat, Villiers de L'Isle-Adam e Stéphane Mallarmé.

Uma prática arraigada na França e que teve relativa importância para a origem e consolidação do movimento simbolista, foi a dos salões literários, ou simplesmente os salões aristocratas, um grupamento de sujeitos interessados em discutir um tópico qualquer, e que sofreu um certo fechamento após 1870. Nomes como Nina de Callias, Madame de Staël e a Marquesa de Ricard eram os mais conhecidos dentre as diversas “*salonnières*” da época.

Uma das conexões mais importantes de Verlaine foi a estabelecida com Louis-Xavier de Ricard. A partir desse personagem, editor da *Revue du Progrès*, Verlaine teve seu

primeiro poema publicado, em 1863. Outro lugar de participação constante de Verlaine eram os salões da Marquesa de Ricard, mãe de Louis-Xavier de Ricard, onde os convivas encontrariam Anatole France, Emmanuel Chabrier, Charles Cros, Theodore de Banville, François Coppée, Jose-Maria de Heredia, Léon Dierx, Leconte de Lisle, Catulle Mendès e o próprio Villiers de l'Isle-Adam. Quase todos eles românticos ou parnasianos. Por sinal, foi a partir desse grupo, e devido ao impulso de Louis-Xavier de Ricard e de Catulle Mendès, que nasceu o “parnasso” e a primeira edição do *Parnasse Contemporain*. Após a morte do marido da Marquesa de Ricard, o grupo do parnasso passou a se encontrar nos salões de Nina de Callias, que chega mesmo a publicar alguns poemas na segunda edição do *Parnasse Contemporain*. Já por essa época, e principalmente quando da publicação da terceira coletânea de poemas, os simbolistas reduziram as colaborações ou simplesmente não participaram. Havia um rompimento entre os dois círculos, de parnasianos e simbolistas.

A ruptura para com os parnasianos começou em 1871, quando foi formado o *Cercle des poètes Zutiques* ou, simplesmente, o grupo dos *Zutistes*, que se encontravam no Hôtel des Étrangers e reunia Charles Cros, Germain Nouveau, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, André Gill, Ernest Cabaner, Léon Valade, e Camille Pelletan. Sem um propósito definido, em suas reuniões o grupo acabou por construir um informal “*Album Zutique*”, onde recolhiam paródias, poemas e desenhos em que caricaturavam de forma bastante violenta o grupo dos parnasianos e, em especial, François Coppée. Alguns anos depois, Germain Nouveau e Charles Cros publicam um novo escárnio dos parnasianos em *Quelques poèmes dans Dixains réalistes*, de 1876. Em 1883, Germain Nouveau e alguns outros colaboradores irão ressuscitar o grupo; no entanto, sem as presenças importantes de Verlaine e Rimbaud.

Se em Baudelaire a convivência com os realistas e pré-parnasianos era aceitável e transcorria sem maiores abalos, já na primeira experiência do *Parnasse Contemporain* parece haver uma aceitação forçada e nas edições posteriores uma fatal ruptura entre os dois grupos.

Entre os anos de 1869 e 1872, vários nomes importantes do cenário artístico parisiense se reuniram ao grupo chamado dos *Vilains Bonshommes*. Os encontros ocorriam em lugares variados, mas que desfilava os nomes de Paul Verlaine, Léon Valade, Albert Mérat, Charles Cros e seus irmãos Henry e Antoine, Camille Pelletan, Émile Blémont, Ernest d'Hervilly, Jean Aicard, André Gill e Félix Régamey, Paul Bourget, Stéphane Mallarmé, os pintores Fantin-Latour e Michel Eudes de l'Hay, o fotógrafo Étienne Carjat, os parnasianos Léon Dierx, Catulle Mendès, Théodore de Banville e François Coppée. Embora os dois grupos, dos *Zutistes* e dos *Vilains Bonshommes*, convivessem no mesmo período, eles foram opostos, sendo os últimos a expressão e a reunião dos autores que professam o novo modo

parnasiano de ver o mundo, que cada vez mais adquiria sua própria identidade. Devido a esse refinamento gradativo, ou em outros termos, devido à construção paulatina da identidade do grupo e do desenvolvimento de um movimento (se não estético, ao menos enquanto grupamento social), é que os dois círculos intelectuais acabaram por se separar e quase que por romper definitivamente.

*Essa ruptura é especialmente evidente por meio da opção paródica e é encontrada nas páginas do “Album zutique” onde a maioria dos textos arranham as produções de Leconte de Lisle, Louis-Xavier de Ricard, José Maria de Heredia, e especialmente François Coppée - verdadeiro tête de Turc do cenáculo para o qual os Zutistes nunca tiveram palavras duras o suficiente. É importante notar que o desacordo com o Parnasso é um fenômeno grupal limitado ao contexto do Hôtel des Étrangers. Os Zutistes desempenham um jogo duplo, pois, fora de suas reuniões, encontramos vários deles em companhia de parnasianos, nos jantares de Vilains Bonhommes notadamente.*³⁰⁸

Além destes grupos que agregaram os principais precursores e protagonistas do movimento simbolista, tais como Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Henri Cazalis, Charles Cros, Germain Nouveau, Maurice Rollinat, Villiers de L’Isle-Adam e, mesmo, o próprio Baudelaire, já no fim de sua vida, Stéphane Mallarmé também participou do *Félibrige*, uma associação de autores que reivindicavam a defesa da língua, da cultura e de tudo o mais que favorecesse a conservação da identidade do *langue d’oc* (também chamado occitano ou provençal). Deste grupo participavam jovens poetas, tais como Frédéric Mistral, Joseph Roumanille, Théodore Aubanel, Jean Brunet, Paul Giéra, Anselme Mathieu e Alphonse Tavan. Apesar de não possuir ligações aparentes com o círculo mais amplo de escritores simbolistas, a experiência com os *Félibriges* certamente que teve um papel importante no refinamento das concepções poéticas de Mallarmé, ao proporcionar um contato amplo com a poesia e a prática poética de diversos autores nos diferentes dialetos *d’oc*.

Mallarmé também organizava seus salões, com os seus conhecidos “*mardis*” e “*lundis*”, onde reunia nomes importantes do cenário contemporâneo, além de nomes que seriam protagonistas no início do século XX, tais como Paul Valéry, Marcel Schwob, Paul Claudel, Claude Debussy e André Gide.

³⁰⁸ Saint-Amand, Denis; Vrydaghs, David. La biographie dans l’étude des groupes littéraires. In: CONTEXTES, n°3, junho de 2008, p.39. Ver também, acerca de François Coppée e suas “inimizades eletivas”: Saint-Amand, Denis. François Coppée ou les inimitiés électives. In: CONTEXTES, Varia, maio de 2009.

Na década de 1880, Paul Verlaine publica sua obra *Les Poètes maudits* (primeira versão em 1884 e uma segunda edição aumentada em 1888), em que tece homenagens aos “*Poètes Absolus*”, que o são “*Absolutos pela imaginação, absolutos pela expressão, absolutos como os Reis Netos dos melhores séculos*” ³⁰⁹. Este trabalho, ao qual inclui como sendo “*maudits*” tanto Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, como também Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l’Isle-Adam e Pauvre Lélian (um anagrama para “Paul Verlaine”), seria um dos primeiros a coordenar estes autores dentro de um círculo de identidades e aproximações e a destinar uma reflexão, mesmo que ligeira, sobre suas características mais peculiares.

Já mencionamos anteriormente, mas vale repetir e notar a continuação verlainiana da tradição, que iniciara com Vigny e continuara com Baudelaire, de tomar a figura e o papel do poeta como um maldito e um profeta. Verlaine, que nesse trabalho qualifica seus amigos como “*maudits*”, designa sujeitos que são vistos de uma maneira transversal pela sociedade à qual fazem parte; são os extemporâneos, os incompreendidos, aqueles que rejeitam os valores-padrão da comunidade, que se portam de maneira perigosa e provocante, autodestrutiva e marginal. ³¹⁰

Em 1874 temos a publicação daquele que seria considerado o texto fundador do movimento simbolista na França. *L’Art Poétique* é um poema publicado no *Paris Moderne* e republicado uma década depois, em 1884, compondo a décima-terceira parte de *Jadis et Naguère* ³¹¹. A partir desse quase resumo de um simbolismo *avant la lettre*, o movimento é finalmente constituído de maneira formal e ganha um fugidio impulso.

No entanto, após todo esse percurso que corre desde Baudelaire e passa pelo parnasso, por Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, é somente em 1886 que o Simbolismo (agora sim com letra maiúscula) é reivindicado como um movimento no sentido mais preciso do termo. Até então, vale dizer, os simbolistas e os decadentistas misturavam-se. É Jean Moréas, com seu manifesto *Les premières armes du symbolisme* ³¹², que irá reivindicar o epíteto “Simbolista” como sendo mais adequado àqueles que compartilham suas perspectivas artísticas. Por sinal, Moréas desejou separar-se dos decadentistas, por não compartilhar do

³⁰⁹ Verlaine, Paul. *Les Poètes maudits*: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé. Paris: L. Vanier, 1884, p.01; Ver também: Verlaine, Paul. *Les poètes maudits*: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l’Isle-Adam, Pauvre Lélian. Paris: L. Vanier, 1888.

³¹⁰ Para uma discussão mais aprofundada sobre esse tópico, dos “escritores malditos”, dos “poetas malditos” e da “maldição literária”, ver: Bendhif-Syllas, Myriam. Une histoire de l’écrivain maudit. In: *Acta Fabula*, 2005, vol. 6, nº 2; Brissette, Pascal. Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. In: *CONTEXTES*, Varia, maio de 2008.

³¹¹ Ver: Verlaine, Paul. *Jadis et naguère*. Paris: L. Vanier, 1884, p.23-5.

³¹² Moréas, Jean. *Les premières armes du symbolisme*. Paris: Editor L. Vanier, 1889.

sentido esotérico destes, além de também não compartilhar dos sentidos dúbios que o termo “decadente” trazia.

Apesar dessa defesa do Simbolismo, Moréas rompeu logo com estes preceitos e, após *Les Demoiselles Goubert*, de 1886, e *Le Pèlerin passionné*, de 1891, que são simbolistas, passou a defender a constituição de uma “*école romane*”, mais próxima do mundo literário greco-latino do que do hermetismo e do obscurantismo germânico e nórdico.

A aproximação com o lugar da música também passou a ser decisivo nas décadas que se seguiram, até o auge dessa relação, quase na virada do século. Compositores jovens, como Reynaldo Hahn, Claude Debussy e Erik Satie, passaram a musicar e cantar os poemas simbolistas de Verlaine e Mallarmé, principalmente.

Mais para o fim e virada do século, o simbolismo passou a ser mais forte nas artes plásticas, com nomes como os de Odilon Redon, do norte-americano James Whistler e do belga Félicien Rops, já se revelando em seu novo caráter cosmopolita. Nesse momento, as relações internacionais entre os artistas passaram a ser uma característica das mais importantes para o campo artístico *avant-gardista*. Uma verdadeira rede artística ultranacional se formou, e um dos seus braços mais importantes se desenvolveu nas relações entre artistas presentes em Paris e em Bruxelas. Não é coincidência o fato de Baudelaire ter passado os últimos anos de sua vida palestrando por cidades belgas, em um quase exílio forçado, e Bruxelas ter se tornado o principal centro simbolista, depois de Paris.

Os salões também passaram a operar uma lógica relativamente diferente da até então vista, mesmo na do *Salon des refusés*, uma vez que, agora, passavam a respeitar uma total ruptura com as instituições oficiais (o *Salon des refusés*, de 1863, contara com a aquiescência de Napoleão III). A partir de 1884, um desses era o *Salon des Indépendants*, um encontro anual organizado pela *Société des artistes indépendants*, tendo em vista a apresentação das obras recusadas pelo também chamado *Salon officiel* de Paris (cujo nome correto era *Salon de peinture et de sculpture*, e era o principal canal de divulgação e exposição da arte aprovada pela academia, a *Académie des beaux-arts*). Seguramente, o *Salon des Indépendants* tornara-se o principal centro agregador e divulgador da arte *avant-garde* marginal de Paris, contando com nomes como os de Paul Cézanne, Henri Matisse, Odilon Redon e Vincent van Gogh, entre muitos outros.

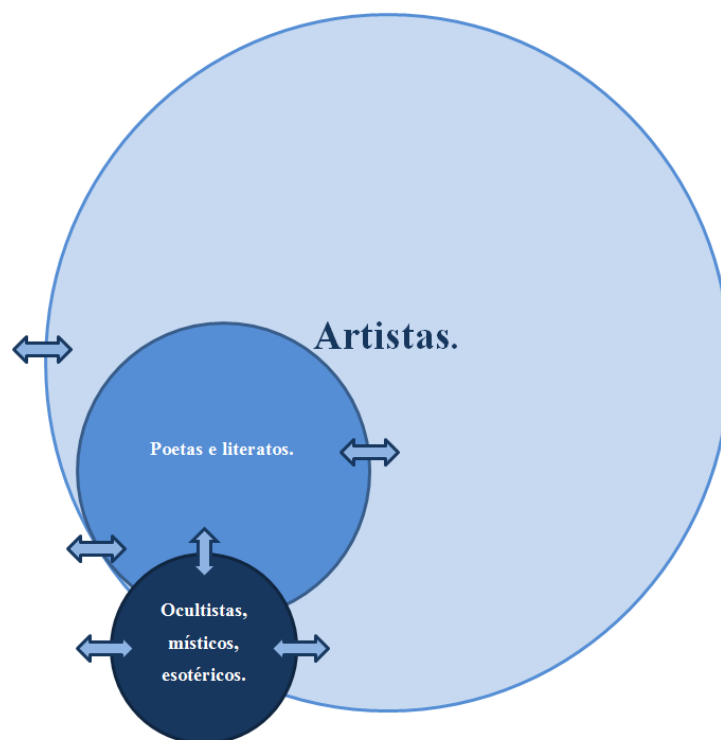
Paralelos ao *Salon des Indépendants*, teríamos o *Groupe des XX* de Bruxelas (depois sucedido pelo *La Libre Esthétique*), a *Exposition Volpini* organizada por Paul Gauguin, a galeria *Le Barc de Boutteville*, e já no século seguinte, o *Salon d'automne*.

As ordens ocultistas

Outro círculo de atividades, encontros e sociabilidades, além de importante lugar de desenvolvimento de ideias, foi o nicho dos ocultistas. Como já mencionamos, a visão de mundo (e todo um complexo, heterodoxo e imbricado sistema simbólico que a ampara) esotérica/ocultista/mística mantinha profundas relações com a estética simbolista, desde Baudelaire até o movimento estético posterior.

Algumas das raízes de todo esse nicho ocultista que se desenvolveu na segunda metade do século em questão, estava cravada no rosacruzianismo e na maçonaria dos séculos XVI ao XVIII. Apesar de nascerem de forma independente, em algum momento do século XVIII acabaram convergindo e misturando suas cores. Ambas, além do aspecto de fraternidade que comungavam, eram na verdade um sincretismo de diferentes sistemas de pensamento filosóficos e religiosos em voga na Idade Média, tais como a cabala judaica, a alquimia, o gnosticismo, as correntes herméticas da Antiguidade (neoplatonismo, pitagorismo, filosofia árabe e indiana), etc.

Vários foram os grupos formados a partir dessas referências, sintetizadas pelas duas raízes mencionadas, cada um com suas especificidades, alguns com cor própria e dotados de relativa originalidade, chegando ao ponto de tornarem-se rivais até, tendo como escopo o estudo ou a simples divulgação de seu sistema de pensamento. Alguns chegaram a tornar-se “ordens” ou “instituições”, tais como a *Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*, as *Ordres Martinistes*, ou a *Ordre des Chevaliers Maçons Élus Coëns de l’univers*, entre outras.



Obviamente que os interesses eram variados no interior desse círculo ocultista: alguns o tomavam como visão de mundo e filtro principal da realidade, outros tinham interesses subalternos com relação às suas ideias, outros eram simplesmente curiosos ou estavam interessados nas potencialidades temática e heurística uma vez que o foco principal era a literatura, por exemplo. Enfim, congregava-se interesses variados e representações igualmente variadas sobre ocultismo, misticismo, esoterismo. A propósito, o campo semântico do que chamamos, aqui, arbitrariamente de “círculo ocultista”, é abrangente e toma como sinônimos “ocultismo”, “misticismo”, “esoterismo”.

Uma vez que os interesses eram diversos, não só a dinâmica interna desse nicho e mesmo dos grupos individuais que o compunham, mas também a relação destes com o campo mais amplo que envolvia o círculo literário (e, ainda mais genérico e abrangente, o círculo artístico) eram bastante distintos e de relativa complexidade.

A fim de ilustrar essa constatação, um episódio importante desse momento foi uma das querelas envolvendo nomes importantes desse campo ocultista no chamado *affaire Boullan*.

Joseph-Antoine Boullan, conhecido simplesmente como abade Boullan, após uma formação religiosa dotada de certo brilhantismo, vem a Paris, onde começam suas histórias intrigantes. Além de um relacionamento amoroso secreto com sua pupila espiritual Adèle Chevalier, com a qual, supostamente, teve um filho, também era adepto de terapias bizarras

envolvendo excrementos e hóstias consagradas. As acusações se acumularam ao ponto de, em 1861, ser processado e preso por fraude e atentado ao pudor, junto com sua amante. Em 1869 seria julgado por um tribunal eclesiástico, vindo a ser, no entanto, absolvido pelo Santo Ofício.

Ainda na prisão, em uma cela monástica, redigiu o *Cahier Rose*, onde confessa seus crimes e “pecados” e, conseqüentemente, expõe algumas de suas ideias ocultistas, livro este que Huysmans acaba por encontrar entre seus papeis. Mas era em suas revistas, intituladas, uma *Les Annales du Sacerdoce*, a outra *Annales de la Sainteté au XIXe siècle*, que Boullan expunha sua doutrina mística e, aos olhos da Igreja, suas visões heréticas. Entre suas ideias, desenvolveu uma intrigante teoria de substituição mística, na qual ele chama de “*âmes réparatrices*” (algo como “almas reparadoras”) exercem a missão de pecar para que outros não o façam, abrindo, assim, espaço para um gama de perversões. Também, sob o pretexto de exorcismo, ensinou a religiosos atormentados por supostas obsessões de caráter diabólico alguns métodos de autossugestão e de auto-hipnose que lhes permitiram, em sonho, ter relações sexuais com santos e com o próprio Jesus Cristo.

Em 1875, Boullan se desliga definitivamente da Igreja católica e começa a relacionar-se com o círculo dos ocultistas, entre eles o taumaturgo Eugène Vintras, que se considerava a reencarnação do profeta Elias, e que era frequentado por outros ocultistas e simpatizantes, tais como Éliphas Lévi e Stanislas de Guaita. No entanto, Vintras acaba falecendo neste mesmo ano, abrindo assim a possibilidade de Boullan declarar-se seu sucessor, à frente de sua *Œuvre de la Miséricorde*. Essas suas pretensões acabaram por despertar a suspeita de alguns dos discípulos de Vintras que, com raras exceções, não o reconheceram como tal. Apesar disso, continuou com os fiéis que lhe seguiam e reelaborou certos rituais de Vintras que, de certa forma, já lhe eram familiares, tais como o da prática sexual como uma forma litúrgica de purgação dos pecados.

Passados alguns anos e criado certo desconforto e animosidade para com outros ocultistas, como Oswald Wirth e Stanislas de Guaita, estes o convocam para um “*tribunal initiatique*”, que acaba por condená-lo, em 1887. Alguns poucos anos depois, em 1891, Guaita publica as doutrinas boulangistas em *Le Temple de Satan*³¹³. Por sua vez, Boullan interpreta a condenação como uma sentença de morte e se lança a todo tipo de feitiço e magia para tentar impedi-los. Antes, porém, já havia sido apresentado a Huysmans (que toma

³¹³ Este era o primeiro livro de uma projetada trilogia intitulada “Le Serpent de la Genèse”, e que seria composta por, além do “Le Temple de Satan”, também por “La Clef de la Magie Noire” e pelo inacabado “Le Problème du Mal” (seria concluído por seu amigo Oswald Wirth). Ver: Guaita, Stanislas de. *Le temple de Satan*. Paris: Librairie du Merveilleux, 1891.

Boullan como inspiração para seu Docteur Johannès em *Là-Bas*, além de se instruir sobre o satanismo e a magia negra, temas principais deste seu romance), com quem acabara tornando-se muito próximo e a quem lega todos seus escritos. Boullan falece em 1893, tendo sua morte atribuída às forças da magia negra de Wirth e Guaita, hipótese aceita por Huysmans que também se considera vítima de ataques mágicos.

Incrementando essa trama esotérica, o jornalista e escritor Jules Bois, amigo de Boullan (como também o era de Huysmans e do belga Georges Rodenbach), acusa Guaita de assassinato, que, por conseguinte, o intima a um duelo com pistolas onde ambos saem ilesos. Ao fim, toda essa “guerra oculta” acabou por produzir e alimentar boatarias diversas e inúmeras declarações públicas, nos jornais locais, de personalidades importantes daquele momento.

Convém notar que o interesse preliminar de Huysmans, uma vez que uma amizade é construída posteriormente, é o de referendar seu pressuposto de que, para interessar ao leitor, a narrativa precisa conter provas concretas: “*O volume em que não há documentos comprobatórios, o livro que não me ensina nada não me interessa mais*”³¹⁴. E, de acordo com isso, seu interesse ao adentrar o círculo do ocultismo nada mais é do que, em primeiro lugar, estudar o fenômeno do satanismo e colher material para a confecção de *Là-Bas*; em segundo lugar, por uma provável simpatia pela visão de mundo mística. Nesse seu interesse pelo satanismo partiu do histórico caso de Gilles de Rais, companheiro de armas de Joana d’Arc e condenado pela Igreja por sodomia, feitiçaria e assassinato/sacrifício/violação de crianças, até chegar às manifestações contemporâneas de tal fenômeno; inteirou-se, como em uma etnografia *avant la lettre*, “por dentro”, do círculo dos ocultistas, conhecendo não só detalhes sobre cerimônias como missas negras, por exemplo, mas também a cabala e inúmeras outras ideias e sistemas esotéricos. Mas Huysmans seria apenas um dos interlocutores, comporia apenas um dos “lugares de diálogo”, como “conector”, entre o nicho do ocultismo e o dos artistas simbolistas.

Por sinal, *Là-Bas*³¹⁵ oferece uma excelente oportunidade ao leitor de se inteirar sobre o círculo ocultista parisiense e sobre o satanismo histórico, mas também, embora muito sutilmente, sobre o método com que Huysmans aborda suas investidas de reconhecimento neste universo. Em uma breve sinopse: Durtal (e com *Là-Bas* temos o início do chamado *Cycle de Durtal*, personagem que reaparece em mais duas obras posteriores, *La Cathédrale* e *L’Oblat*, respectivamente de 1898 e 1903, e que nada mais é do que um *alter ego* mal

³¹⁴ Huysmans, Joris-Karl. À Rebours. Paris: Pour les Cent Bibliophiles, 1903, p.IV.

³¹⁵ Ver: Huysmans, Joris-Karl. Là-bas. 15ª Ed. Paris: Editor P.-V. Stock, 1896.

disfarçado do próprio autor) é um escritor parisiense de produção medíocre (uma caracterização muito corriqueira para os autores simbolistas) que inicia um projeto de pesquisa sobre Gilles de Rais. No desenrolar da trama, Madame Chantelouve apresenta uma estranha fascinação pelas pesquisas de Durtal que logo se encaminha para uma relação amorosa.

Mencionamos a figura de Stanislas de Guaita e de Éliphas Lévi, mas seria necessário apresentar, também, Gérard Encausse (também conhecido pelo pseudônimo Papus) e Joséphin Péladan.

Assim como Vintras, Éliphas Lévi foi um dos grandes mestres do ocultismo no século XIX, tendo inúmeras obras publicadas desde a década de 1840 e exercendo sua influência sobre muitos personagens importantes da segunda metade do século XIX. Era também conhecido nos círculos literários mais expressivos de Paris, chegando mesmo a frequentar nomes como os de Catulle Mendès e Victor Hugo.

Tanto Lévi, como o próprio Vintras, influenciaram decisivamente o esoterismo de Joséphin Péladan (embora este também fosse adepto de um catolicismo feroz) ao fundar, em consórcio com Stanislas de Guaita (de perfil mais ecumênico), a *Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix* em 1888. Tal congregação reuniu nomes importantes da época, tais como o do ocultista já mencionado Papus, do também ocultista Paul Sédir, mas também dos músicos Erik Satie e Claude Debussy.

Alguns anos depois, insatisfeito com algumas práticas do grupo, Péladan se separou e fundou a *Ordre de la Rose-Croix catholique et esthétique du Temple et du Graal*, responsável pelos *Salons de la Rose-Croix*. Esses salões foram um dos principais lugares de contato e responsável por uma ainda maior aproximação entre o esoterismo *fin-de-siècle* e o círculo artístico, apresentando a cada uma de suas edições inúmeros artistas, assim como frequentadores do gabarito de um Mallarmé, de um Zola, de um Verlaine ou de um Gustave Moreau, por exemplo. Tais encontros teriam um efeito decisivo na composição dos dois campos antagonistas do Caso Dreyfus.

No entanto, um dos ocultistas mais ativos era Papus, que se afiliara a incontáveis grupos e tinha passagem livre pela *Hermetic Brotherhood of Luxor*, de Max Théon, pela *Société Théosophique*, de Helena Blavatsky, pela *Église gnostique universelle*, de Jules Doinel, além da já mencionada ordem fundada por Guaita e Péladan. Até que, em 1891, fundou a sua própria *Ordre Martiniste*, junto com Augustin Chaboseau, contando com nomes como Paul Adam, Maurice Barrès e o próprio Guaita.

Uma das principais razões para que essa relação e aproximação (círculo artístico e ocultista) se tornassem possíveis foi a da mútua repulsa ao cientificismo, exposta tanto da parte dos ocultistas como também de uma parte significativa das correntes artísticas da época, notadamente o simbolismo. Claro que esses dois nichos também acabaram convergindo por compartilharem a visão de mundo, muito operante e difusa àquela época, do *fin-de-siècle*.

As revistas e jornais literários

Além dessa “cena” parcial, até aqui apresentada, não podemos negligenciar o complexo e extenso cenário composto pelas revistas e jornais literários, uma tradição francesa que se amplificou após o domínio romântico nas letras e o avanço das tendências *avant-garde*. Nesse sentido, as revistas e jornais respondiam a uma demanda constante daqueles tempos, uma forma de dar vazão às produções artísticas (principalmente literárias) vanguardistas, que não encontravam um canal oportuno nos meios de divulgação constituídos. O *establishment* sempre visualiza com maus olhos propostas inovadoras e que coloquem sua posição segura em questão e a ameassem.

É dessa forma que muitos autores tentaram, uns com relativo sucesso, produzir seus próprios meios de divulgação e de vazão artísticas. Como já mencionamos, o parnasso foi – neste cenário que estudamos – a primeira experiência organizativa e colaborativa ampla, que contou com muitos autores, de diferentes abordagens estéticas e filosóficas, a dar cabo de um projeto dessa estirpe. E em pelo menos três oportunidades, abarcando duas décadas de atividades. Se suas três publicações não foram as principais, certamente, em conjunto, algumas foram das mais importantes experiências daquele momento, insuflando a geração corrente de artistas e homens de letras a reproduzirem-na em algum grau.

Na imprensa, já na era do telégrafo e da “*rotative*”, da “*nouvelle fraîche*” e do “*journal bon marché*”, a concorrência dos cotidianos *Le Petit Journal* e *Le Figaro* inicia-se. Além destes, o *Pèlerin*, o *Journal des débats*, *Le Petit Parisien* e *Le Temps*, entre vários outros de maior ou menor expressão, continuavam a publicar os autores até agora já mencionados. Por exemplo, é no *Le Figaro* que, em setembro de 1886, Jean Moréas publica o artigo mais importante para a definição do “movimento”.³¹⁶

³¹⁶ E que é anunciado assim: “*Por dois anos, a imprensa parisiense tem estado muito ocupada com uma escola de poetas e prosadores ditos “decadentes”. O contador de “Le thé chez Miranda” (com Paul Adam, autor de “Soi”), o poeta de “Syrtes et des Cantilènes”, Jean Moréas, um dos mais proeminentes dessas letras revolucionárias, formulou, sob nosso pedido, para os leitores do Suplemento, os princípios fundamentais da*

É importante também ressaltar o grupo em torno de Moréas, que também fundou por aqueles tempos a revista *Le Symboliste*, em conjunto a Paul Adam e Gustave Kahn. Talvez, a mais importante publicação formal do movimento.

A crítica e seu papel

A crítica também foi outro campo que se desenvolveu vigorosa nesses anos, contando, quase sempre, com o movimento simbolista como alvo predileto, embora contasse não somente com os críticos negativos à estética, mas também com apoiadores e divulgadores. Vale notar que o movimento simbolista foi vítima do próprio modelo de crítica que Baudelaire havia, senão inaugurado, ao menos desenvolvido desde a década de 1840.

Contemporâneos de Baudelaire, Madame de Staël, Sainte-Beuve e Anatole France, foram responsáveis por textos-chave da crítica do século XIX. Outro que colaborou em adensar a tradição crítica, co-inaugurada por Baudelaire, foi o jornalista e crítico de arte Théophile Thoré. Já em se tratando dos principais nomes da crítica pós-Baudelaire, certamente o principal foi o de Ferdinand Brunetière.³¹⁷

Interessante notar que, à falta de definições e coordenações mais eficientes entre os autores e seus grupos, na constituição de “movimentos” artísticos, a própria crítica se via perdida. Não raro é observar confusões constantes que equiparam realistas, decadentistas, parnasianos e românticos. De fato, antes dos manifestos que reivindicavam uma nomeação para cada movimento artístico (no caso do movimento simbolista e do movimento surrealista), estes eram articulados, como corrente estética, pela própria crítica e pela história da arte (ou da literatura). No geral, a tendência era tentar o encaixe dos artistas e suas obras em definições genéricas, ou então relacioná-los com os dois grupos semânticos em embate à época: de um lado os realistas e a objetividade, de outro os adeptos da fantasia, da imaginação, da subjetividade.

Segundo a interpretação de Paul Mantz:

Sr. Fantin que tinha pensado em reunir os últimos amigos da natureza teve todas as dificuldades do mundo para obter algum realista, e como sua tabela não pode restar vazia, ele foi obrigado a ceder ao Sr.

nova expressão de arte.”. Moréas, Jean. *Le Symbolisme*. *Le Figaro*, le samedi 18 septembre 1886, Supplément littéraire, p.1-2.

³¹⁷ Para um estudo mais detalhado acerca do nascimento da crítica moderna, ver: Souza, Nabil Araújo de. O advento da moderna crítica literária na França do século XIX: de Mme. de Staël a Gustave Lanson. In: Calígrama: Revista de Estudos Românicos, v. 11, 2006, p.201-21.

*Whistler, que vive em comunhão íntima com a fantasia, ao Sr. Manet, que é o Príncipe do quimérico. Deve ser admitido a partir do momento em que o autor de Olympia pode passar por um realista: a confusão de Babel recomeça.*³¹⁸

Certamente que a percepção do cenário *avant-garde* parisiense era análoga ao de uma Babel. Uma Babel no sentido de que diferentes idiomas estéticos conviviam com desenvoltura nos salões, muitas vezes com uma comunicação, senão difícil, às vezes impossível. Além desse aspecto, a “Babel” também se referenciava na característica cada vez mais marcante do campo artístico da capital; já para as últimas décadas do século, o aporte de artistas de variadas nacionalidades tornara-se constante em Paris e, além disso, uma rede de relações ultranacionais acabara constituindo-se: Paris-Londres, Paris-Bruxelas, Paris-Berlim.

Só para esclarecer, um primeiro ciclo de relações internacionais se deu entre 1883 e 87: em 1883 foi criado o *Salon des XX* na Bélgica; na França, o *Salon des Indépendants*, em 1884; a *New Gallery* de Londres, em 1887 (criada por Whistler, Moreau, Crane, Legros, descontentes com a *Grosvenor Gallery*). As três, formando uma relação ultranacional triangular. Um segundo ciclo entre 1892 e 98 com a criação do *Groupe des XI*, em Berlim, de 1892; o *Salon d'Automne*, também em 1892, mas na Noruega; a *Grafton Galleries*, em Londres e a *Libre Esthétique*, em Bruxelas, ambas em 1893.

No geral, a crítica e a história literárias desse momento pensavam a arte como assentada e organizada em torno de escolas de caráter nacional, em que a geografia, o idioma e o contexto histórico eram irremediáveis, inseparáveis de sua análise. Principalmente após 1870, tal foco – no “nacional” – tornou-se central, devido às rivalidades que se tornaram mais agudas (em decorrência do próprio cenário neocolonialista europeu). O cosmopolitismo artístico ainda não fora incorporado (e não o seria por um longo tempo, ainda) e explicações que recorriam à raça, a um caráter nacional, a uma identidade francesa, ainda eram comumente utilizadas. Na certa, havia um real anticosmopolitismo de parte da crítica, que via com bons olhos somente obras que representassem as coisas do país, suas paisagens, os temas nacionais característicos da França, o folclore. E o viés cosmopolita da arte – e a arte seguramente era a principal ponta-de-lança na defesa e divulgação de uma cultura e identidade nacionais – possui um caráter desagregador, temível para os ares franceses do pós-1870. Nos anos 1890, tal vertente se torna ainda mais feroz e passa a atacar o Simbolismo, ainda no âmbito das “*quereles cosmopolites*”. Para tal crítica, o cosmopolitismo na arte

³¹⁸ Mantz, Paul. *Gazette des Beaux-Arts*. Apud: Joyeux-prunel, Béatrice. *Art moderne et cosmopolitisme à la fin du xixe siècle*. In: *Hypothèses*, 2002/1, p. 190.

fatalmente desembocava em um estilo sem contornos, sem espírito, uma arte inócua e a serviço da desestruturação.

Para Béatrice Joyeux-prunel:

*Esta incerteza é, talvez, por causa da carga pejorativa que pesa sobre a figura do artista cosmopolita. Aqui e em outros lugares, ele está constantemente sob suspeita de preferir o outro ao daqui, de modo que as pessoas daqui só podem vê-lo com severidade. Quanto àqueles no meio, no entre-dois, sua opinião é pouco mais favorável.*³¹⁹

Além disso tudo, é importante atestar o fato de que a crítica acabara tornando-se mais profissional com o passar dos tempos e com o desenvolvimento de um jornalismo também profissional, além do fato de que o cosmopolitismo artístico estava diretamente relacionado com o desenvolvimento e a ampliação de um mercado de arte. Devido ao poder crescente que a crítica (com a difusão dos jornais e a amplificação do seu público consumidor) ia assumindo, tendo como uma de suas prerrogativas “melhorar” ou “piorar” a imagem de um movimento artístico ou de um sujeito, esta também se tornara, gradualmente (e até o ponto de não poder mais ser desconsiderada), um interlocutor dos debates artísticos, dos próprios processos de concepção estética e, o que é ainda mais letal e expressivo, a crítica passou a ditar, mesmo que parcialmente, os rumos do fazer artístico. Devido à pressão exercida, a transformação do discurso artístico, delicado por essência, seria inevitável.

Outro aspecto importante, derivado do exposto acima, a crítica passou a ser uma fonte produtora de reputação, como um ator no processo de formação, desenvolvimento e sepultamento dos movimentos artísticos ou da carreira de um sujeito. Nesse sentido, parte do que comumente concebemos como um “movimento”, uma “escola”, um “paradigma”, um “cânone”, foi uma construção efetivada pela crítica e reverberada pela história literária.

As principais características da crítica francesa da época, os principais pontos abordados em suas análises, caminharam pela verificação das características de ordem psicológicas – tais como uma “*harmonia francesa, uma rudeza alemã ou um materialismo britânico*” – ou então pictóricas em uma obra de arte – tais como uma “*cor espanhola, personagens ingleses longilíneos ou paleta espessa dos nórdicos*”.³²⁰

Já no século seguinte, mesmo que não nos interesse imediatamente para este trabalho, vale mencionar os trabalhos críticos que Marcel Proust desenvolveu e que seguramente são de paternidade baudelairiana.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 195.

³²⁰ *Idem*.

... “*que o acaso te conduza!*”

Uma vez construído esse pano de fundo, podemos retornar e melhor compreender os fundamentos daquilo que os próprios franceses chamaram, antes mesmo de o século findar, “*fin-de-siècle*”. Ainda que, no início, a expressão se referisse a algo moderno e atual, logo adquiriu uma conotação negativa, que acabou prevalecendo sobre outros sentidos.³²¹

*A noção de fim traz consigo, de alguma maneira, pensamentos de diminuição e decadência. Cem anos antes, Sébastien Mercier, tratando da morte de um século menos vil, também constataria a predominância de miséria, depressão e ansiedade; concluiu que era quase impossível ser feliz em Paris. As coisas tinham piorado desde então: derrota e ocupação em 1814-15, nova derrota e ocupação depois de 1870 sugeriam, o que mais tarde se confirmaria, que os dias de conquista da França estavam chegando ao fim, substituídos pela nova e incomoda experiência do declínio.*³²²

Como já mencionamos, as experiências da decadência e da depressão espiritual eram arraigadas na vida parisiense, às quais reverberaram – e foram retroalimentadas – nas expressões artísticas em geral. O Decadentismo, pelo próprio nome, representou essa ideia da melhor maneira possível; e mesmo as correntes realistas não deixavam a desejar ao expressar, por exemplo, as agruras do trabalho nas minas, a vida dos camponeses, das classes subalternas nos subúrbios parisienses.

O Simbolismo também participou com um papel protagonista na expressão do mal do *fin-de-siècle*.

Apesar do significado impreciso, o termo “simbolismo” tornou-se rótulo conveniente para os historiadores da literatura designarem a época pós-romântica. Ao mesmo tempo, ele forneceu um objetivo aos críticos literários que consideram o simbolismo uma classificação artificial de escritores heterogêneos, separados entre si segundo a nacionalidade, época e gênero literário. Para o francês, “Simbolismo” denota ainda, tecnicamente, o período entre 1885 e 1895, durante o qual surgiu um movimento literário de ampla filiação, um cénacle que publicava manifestos, patrocinando revistas literárias, como La Revue Wagnérienne, La Vogue, Revue Indépendante e La Décadence, e atraindo para Paris poetas e literatos de todas as partes do Ocidente. Como uma escola literária

³²¹ Cf. Eugen Weber. França *Fin-de-siècle*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p.19.

³²² *Ibidem*, p.21.

*específica, “Simbolismo”, neste caso, deveria ser escrito com um “S” maiúsculo.*³²³

Simbolismo com “S” maiúsculo, propagara por um curtíssimo período a expressão de uma vasta plêiade de poetas, literatos, artistas em geral.

Resumidamente falando, até aqui tratamos os seguintes pontos como sendo de principal importância para o que virá a seguir:

Em primeiro lugar, no que tange à esfera das relações pessoais propriamente dita, efetuadas entre Baudelaire (e seu nicho) e as gerações futuras de protagonistas, precursores ou constituintes do movimento artístico, o principal conector e articulador foi certamente Paul Verlaine. Antes da morte de Baudelaire, Verlaine já se tornara um autor com relativa importância no cenário artístico parisiense, uma vez que já publicara *Poèmes Saturniens*, que contribuía para que as portas se abrissem para ele (as portas dos salões literários, inclusas). Verlaine chegou, mesmo, a acompanhar as exéquias de Baudelaire, quando já contava seus 23 anos. Quando deste acontecimento, Mallarmé contava 25 e Rimbaud, 13 anos.

Em segundo lugar, é importante entender que, no que tange ao lugar da crítica (literária, de arte, cultural), este foi de um continuísmo com aquele modelo que o próprio Baudelaire havia, senão inaugurado, ao menos desenvolvido desde a década de 1840. No entanto, ao mesmo tempo em que os precursores e o movimento simbolista foram vítimas dessa crítica impertinente, sagaz e virulenta, também se beneficiaram com o que ela oferecia, quando absorvida e destilada. O refinamento filosófico, estético, artístico e literário, foram colocados em um diferente patamar (senão mais alto, seguramente diferente).

Além disso, enfatizamos o papel da crítica na construção do fenômeno literário: até que ponto o sentimento de decadência, a depressão espiritual *fin-de-siècle*, contribuiu para que o movimento simbolista acabasse incorporando, como parte da sua história (ao menos, em algumas “histórias”), um viés de teor mais negativo?

Em terceiro lugar, ao mesmo tempo em que se desenvolviam os quadros de relações entre os precursores e protagonistas do movimento simbolista, embora ocupando lugares marginais no campo artístico-literário, também iniciava um movimento de internacionalização da arte (principalmente das artes plásticas) com os salões, museus e,

³²³ Balakian, Anna, *op.cit.*, p.11.

principalmente, com o evento maior, as Exposições Universais. As gerações de artistas realistas e impressionistas já haviam dado um passo importante rumo ao cosmopolitismo artístico, quando os pintores reunidos em torno de Manet na *école des Batignolles*, no Café Guerbois, já provinham de origens plurinacionais, sendo eles dinamarqueses, ingleses, italianos, entre outras.³²⁴ Possivelmente, tal experiência tenha colaborado e a posterior reunião de autores estrangeiros em torno dos protagonistas do Simbolismo tenha se desenvolvido como consequência desse cosmopolitismo artístico. Mas não somente, Paris por essa época era ainda (e com mais vigor) a capital cultural do mundo e boa parte dos artistas, de outras nacionalidades, viam-na como um palco para a consagração.

No entanto, não é exclusivamente a relação do movimento para com o cosmopolitismo que merece atenção. Em outro sentido, vale notar também a relação estabelecida entre o fazer-artístico de Baudelaire e a modernidade, e a maneira como essa relação se aprofunda e se transforma com os simbolistas. De igual modo, é válido apontar como um aspecto importante, a relação entre o movimento simbolista e a atmosfera *fin-de-siècle* parisiense.

Tal contexto específico fornece chaves de leitura – ou de significação – muito precisas e que, geralmente, não acompanham a difusão do fenômeno cultural, sua reprodução em outros espaços e tempos, seu transporte de um *locus* cultural a outro. As impressões que os franceses (quicá, os parisienses) produziam de sua modernidade, do seu final do século, de suas produções artísticas e literárias, certamente que guardavam legítimas diferenças para com outros espaços culturais – como o Brasil, por exemplo. Seguramente, é o acaso que há de conduzi-las – as diferentes impressões.

Finalmente, sujeitos como os que compõem a tríade Verlaine-Rimbaud-Mallarmé – precursores e protagonistas do movimento, propriamente dito – possivelmente colaboraram (e, efetivamente, Mallarmé tomou parte no chamado *Affaire Dreyfus*, ao lado de Zola) em fomentar o cenário intelectual que propiciou a origem da figura do “intelectual”. Nos próximos capítulos trataremos de discutir a figura do poeta-crítico e o seu papel, no contexto do movimento simbolista (e dos vanguardistas em geral), e as possíveis relações com o advento do “intelectual”, assim como da própria figura do intelectual e do seu campo específico.

³²⁴ Cf. Joyeux-prunel, Béatrice. Art moderne et cosmopolitisme à la fin du xixe siècle. In: Hypothèses, 2002/1, p. 189.

*Ao longo do velho subúrbio, de onde pendem as choupanas
As persianas, abrigo de secretas luxurias,
Quando o sol cruel bate com golpes redobrados
Sobre a cidade e os campos, nos telhados e no trigo,
Vou praticar apenas a minha fantástica esgrima.*

Baudelaire, Le Soleil.

*Seria um acontecimento completamente novo na história das artes um
crítico se fazendo poeta, uma inversão das leis psíquicas, uma
monstruosidade; ao contrário, todos os grandes poetas tornam-se
naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados unicamente
pelo instinto; julgo-os incompletos [...].
O leitor não se surpreenderá, portanto, que eu considere o poeta o melhor
dos críticos.*

Baudelaire, Wagner e Tannhäuser em Paris.

CAPÍTULO 04

A identidade, o lugar e o papel do poeta-crítico e da poesia simbolista

Quando, em 1857, Charles Baudelaire publicou suas *Flores do Mal*, balizara não só o início de um novo movimento estético e um ponto de ruptura, mas também um lugar de encontro entre distintos aportes, diferentes influências. Um encontro que se deu entre ideias e a fim de situar um lugar de crítica e consternação em relação ao seu contexto. É a marca do diálogo entre o Romantismo, as ideias místicas de Emmanuel Swedenborg, as teorias do conto e o aspecto atmosférico e fantástico de Edgar Allan Poe, o pessimismo de Arthur Schopenhauer e a teoria do inconsciente de seu discípulo Nicolau Von Hartmann, principalmente. As *Flores do Mal* também encarnam o lugar metafórico de empréstimos preliminares que tornaram o Simbolismo, como movimento estético, algo possível.

A marca desse momento faz-se com o desenvolvimento de diversas esferas da vida humana, tais como o avanço da ciência e da técnica, o consequente incremento da produção industrial e econômica, o crescimento das cidades e centros urbanos em detrimento das zonas rurais, o consumo desenfreado de bens industrializados, a automatização da produção industrial, a velocidade acelerada da comunicação e da locomoção de pessoas, a transitoriedade dos valores e dos interesses, a ilusão de um mundo encolhido, o sentimento de onipotência do homem fundamentado na razão e na ciência, etc. Como consequência desse mundo em ebulição e de uma verdadeira neurose para com o progresso, aflorou uma crise social, cultural e existencial, assim como o culto dogmático da ciência e da razão, portanto, de uma visão objetiva do mundo.

A Revolução Industrial do século XVIII e a evolução e expansão de suas criações no século XIX propiciaram o terreno fértil para o cultivo de uma mentalidade cientificista, elogiosa da objetividade, da lógica, do culto à razão. Afinal, sem inovação tecnológica e sem avanços na ciência, o salto evolutivo para a produção em escala industrial seria impossibilitado. O impulso mais importante para a consolidação de um modo científico de ver o mundo foi dado por Auguste Comte e a sua filosofia positivista. Depois dele, ainda viriam Taine com o determinismo, Darwin e Lamarck com o evolucionismo, e todas as descobertas e inovações na área das ciências exatas e biológicas, da técnica e da tecnologia.

Essa visão de mundo orientada pela objetividade na relação entre sujeito e objeto do conhecimento seria criticada por Arthur Schopenhauer em seu *O Mundo como Vontade e Representação* de 1819, onde coaduna com toda uma tradição que vem desde Platão,

passando por Kant, que concebe a realidade como uma “representação” ou ilusão produzida pelos sentidos, dessa forma inacessível a uma abordagem positiva e experimental.

*À medida que o conhecimento se torna mais claro e que a consciência aumenta, [afirma Schopenhauer] o sofrimento cresce, chegando ao homem ao grau supremo; e é neste ponto tanto mais violento quanto melhor é o homem dotado de lucidez do conhecimento, quanto mais excelsa a sua inteligência: aquele em que está o gênio, é sempre aquele que, maiormente sofre.*³²⁵

Portanto, o desejo de tudo conhecer acarreta sofrimento e dor. É a vontade cega de conquistar o mundo que produz a crise e a insatisfação. É dessa forma que Schopenhauer troca o dogma eufórico do progresso, e o culto da razão, por uma abordagem passiva e indiferente. A acolhida a essa visão pessimista de mundo, assim como essa ênfase na subjetividade e no deslocamento do lugar que a razão ocupava na ordem das coisas, é forte entre os autores simbolistas.

Discípulo de Arthur Schopenhauer, Nicolau Von Hartmann em sua *Filosofia do Inconsciente*, de 1869, introduz no imaginário da época a ideia de “inconsciente”. Para isso, define-a como uma entidade inacessível e desconhecida que habita por detrás de tudo. De certa forma, uma divindade oculta, uma espécie de releitura do “gênio da espécie” de Schopenhauer, e que seria indiferente aos desígnios do homem. Tal ideia encontrou aceitação pelos poetas simbolistas exatamente por contrariar as teorias e princípios deterministas de Taine, por exemplo. Com Von Hartmann os sentimentos de impotência diante do desconhecido, a própria ideia de desconhecido e insólito, preservariam seu estatuto e garantiriam seu lugar e sua legitimidade.

Com relação ao norte-americano Edgar Allan Poe, a recepção também se deu no clima conturbado de defesa do polo subjetivista. Sua influência seria decisiva para os simbolistas, principalmente com relação a suas teorias sobre o verso, notadamente aquelas que enfatizavam a musicalização e a manipulação atmosférica produtora do mistério. Mas o principal interesse em Poe dar-se-ia no desejo de encontrar uma poesia pura, livre de qualquer outra influência e ligação, em um controle absoluto das formas pela qual se expressaria a poesia. O fascínio por Edgar Allan Poe era tanto que Baudelaire e Mallarmé não poupariam

³²⁵ Schopenhauer, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. 3ª ed. São Paulo: Brasil Ed., 1963, p. 77.

esforços para divulgá-lo na França, inclusive traduzindo-o e publicando poesias em seu nome, como o fez Mallarmé com seu soneto *O Túmulo de Edgar Allan Poe*.³²⁶

Mas esse fascínio e esse interesse na poética de Poe se dariam como uma resposta, ou uma tentativa de justificar um lugar diferenciado, em um mundo onde o utilitarismo assumia a condução de todas as coisas e esferas de atuação humana. A poesia pura ou a “poesia pela poesia”, sem finalidades morais e sem servir a ninguém, eram o foco de defesa das teorias de Poe, e isso fez com que ele fosse bem recebido pelos simbolistas.

Esse ideal de libertação chegaria ao extremo de tornar a poesia algo longínquo de qualquer forma de narrativa, apenas música, por essa possuir uma linguagem vaga, imprecisa e sugestiva. Seriam pensadas, inclusive, formas não-narrativas de expressão poéticas, tais como a “mancha na folha”, a utilização criativa dos recursos tipográficos disponíveis à época, o arranjo pensado das palavras, espaços e frases, etc.

Além dos princípios poéticos da poesia pura e da musicalização do poema, o cultivo controlado ou regrado das emoções também seria acolhido, primeiramente por Baudelaire e, depois, pelos demais poetas simbolistas. Poe defendia a ideia de que o poema deveria ser construído com rigoroso controle das emoções, que, embora paradoxal para um poeta romântico, seria explicado em suas teorias poéticas. Apesar de o Romantismo defender uma arte espontânea e natural, Poe defendia um sistemático planejamento do poema e um controle exaustivo de toda paixão degradante da alma. Um exemplo de seu método pode ser encontrado em seu ensaio *Filosofia da Composição*, onde descreve como concebeu seu poema *O Corvo*.³²⁷

*Seria um acontecimento completamente novo na história das artes um crítico se fazendo poeta, uma inversão das leis psíquicas, uma monstruosidade; ao contrário, todos os grandes poetas tornam-se naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados unicamente pelo instinto; julgo-os incompletos. [...] O leitor não se surpreenderá, portanto, que eu considere o poeta o melhor dos críticos.*³²⁸

Já no escritor sueco do século XVIII, Emmanuel Swedenborg, o Simbolismo encontrou um terreno de esoterismo e misticismo, principalmente em sua teoria das

³²⁶ Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. Lausanne: Mermoud, 1945. Ou em versão traduzida, em: Fontes, Joaquim Brasil. Os anos de exílio do jovem Mallarmé. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

³²⁷ Na *Filosofia da Composição*, traduzido por Baudelaire como *Méthode de Composition*. Poe, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. 1846.

³²⁸ Baudelaire, Charles. Wagner e Tannhäuser em Paris. In: Baudelaire, Charles. *Obras completas*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

correspondências. Seu livro de 1758, *De Coelo et de Inferno*, seria tomado como uma verdadeira bíblia. Nessa obra o autor discursa sobre as relações, sempre complexas, entre as coisas do mundo terreno e do mundo celeste. Tal noção, de “correspondências”, gerará inclusive um soneto de Baudelaire, publicado em *As Flores do Mal*:

*A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam às vezes sair confusas palavras;
O homem aí passa através das florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares.*

*Como os longos ecos que de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.*

*Há perfumes frescos como carnes de crianças,
Doces como os oboés, verdes como as pradarias,
— E outros corrompidos, ricos e triunfantes,*

*Tendo a expansão das coisas infinitas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos.*³²⁹

Acolhido pelos românticos, seria também recebido pelos simbolistas, não por seu caráter religioso (ou de busca pela essência do cristianismo), mas pela atmosfera de mistério que suas teorias proporcionavam. O Simbolismo até irá intensificar a noção romântica que enfatizava o caráter misterioso a qual cercava e penetrava a essência de todas as coisas e que apenas poderia ser compreendida por uma palavra que superasse as limitações da língua comum dos homens. Para os românticos a linguagem poética seria o caminho para converter o desconhecido, o insólito, o invisível e o misterioso, pois estaria em contato com a linguagem mística. Em outros termos, à prática mística corresponderia uma prática poética, tal como visavam alcançar. Os simbolistas incorporaram, em parte, essas “traduções” de Swedenborg efetuadas por poetas românticos como o alemão Novalis, por exemplo. Mas também, por meio do acesso direto à obra, negaram a relação e ligação com os princípios cristãos em prol de uma ênfase na vida terrena.

Antes da influência desses autores novamente mencionados, o Simbolismo é, até certo ponto, continuidade (mas também ruptura) da estética romântica. Como já deve ter sido notado, inúmeros pontos de encontro ligam o Simbolismo com o Romantismo.

³²⁹ Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 114-115.

A segunda metade do século XIX havia produzido certa crise existencial no homem, devido em parte à desconfiança, ou mesmo à descrença que nutriam no culto à razão como portadora de todas as respostas, do progresso como trilha seguro para o bem-estar da humanidade. Por sinal, embora a história tenha legado à virada do século XIX para o XX essa atmosfera de depressão e decadência, essa noção não é somente peculiar a esse momento, com a qual é mais frequentemente associada: como lembra Eugen Weber, em abril de 1770, Voltaire já conceituava tal ideia de decadência, em uma acepção que seria legada aos dois séculos seguintes.³³⁰ Isso levou inevitavelmente a um clima de pessimismo em algumas esferas da vida humana, como nas artes por exemplo. Um dos ícones máximos desse sentimento seria expresso na figura de Des Esseintes, protagonista do romance simbolista *Às Avessas* de Huysmans, que se recusa a exercer qualquer ação e luta, tornando-se recluso à civilização.

Essa figura do pessimista ou decadente era uma construção romântica aceita pelo poeta simbolista, porém sem a passionalidade característica da estética anterior. O poeta simbolista admitia o pessimista cínico, frio e racional, não o passional. Era o “mal do século” que se fazia sentir na poesia simbolista, o dândi que encontrava terreno no movimento estético recém-formado.

Nas palavras de Walter Benjamin:

*Há uma fórmula especial em que no homem também se unem a grandeza e o desprendimento. Ela domina a existência de Baudelaire, que a decifrou chamando-lhe “a modernidade”. Quando se perde no espetáculo dos navios no ancoradouro, é para decifrar neles uma parábola. Seu herói é tão forte, tão cheio de sentido, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como dândi. [...] O dândi se apresentava a Baudelaire como um sucessor de grandes antepassados. O dandismo é para ele como “o último brilho do heroico em tempos da decadência”.*³³¹

Recuperando uma cronologia rápida da evolução e construção de uma identidade para o movimento simbolista, temos em 1874 a publicação daquele que seria considerado o texto fundador do movimento simbolista na França, *L'Art Poétique* é um poema publicado no

³³⁰ Cf. Weber, Eugen, *op.cit.*, p.25.

³³¹ Benjamin, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.28.

Paris Moderne e depois republicado, uma década depois em 1884, compondo a décima-terceira parte de *Jadis et Naguère* ³³². Vale lembrar também que em setembro de 1886, Jean Moréas publica, no *Le Figaro*, o artigo mais importante para a definição do “movimento”, e que é anunciado assim:

Por dois anos, a imprensa parisiense tem estado muito ocupada com uma escola de poetas e prosadores ditos “decadentes”. O contador de “Le thé chez Miranda” (com Paul Adam, autor de “Soi”), o poeta de “Syrtes et des Cantilènes”, Jean Moréas, um dos mais proeminentes dessas letras revolucionárias, formulou, sob nosso pedido, para os leitores do Suplemento, os princípios fundamentais da nova expressão de arte. ³³³

Além dos aportes, ou ancoragens, apresentadas nesse quadro resumido, muitas outras foram as influências que propiciaram não só o florescimento e materialização de um movimento estético novo, mas também a originalidade e individuação de cada um dos personagens que a ele se somaram e colaboraram com sua consolidação. Poderíamos mesmo citar Victor Hugo, Balzac, as vanguardas em desenvolvimento contemporâneo ao Simbolismo, as correntes literárias contrárias, etc.

Interessa notar também o processo dialógico e o contato entre mundos diversificados e culturalmente distantes, mas que nem por isso eram absolutamente descontínuos ou separados. Com Schopenhauer e Von Hartmann estamos na Alemanha do século XIX, com Edgar Allan Poe nos Estados Unidos, com Swedenborg na Suécia, somente para citar alguns exemplos a serem explorados. Essa mescla de autores/influências estrangeiras forneceu o *background* para o desenvolvimento de uma mentalidade senão cosmopolita, certamente aberta às vicissitudes do que se desenvolvia para além das fronteiras de Paris e da França.

O cosmopolitismo

A ideia de “quebrar as fronteiras” entre os países e tornar a arte uma verdadeira linguagem universal não foi exatamente inaugurada por Baudelaire, mas teve na figura dele um de seus principais defensores e que, certamente, com seus textos críticos, acabou por

³³² Ver: Verlaine, Paul. *Jadis et naguère*. Paris: L. Vanier, 1884, p.23-5.

³³³ Moréas, Jean. *Le Symbolisme*. *Le Figaro*, le samedi 18 septembre 1886, Supplément littéraire, p.1-2. Ver também: Moréas, Jean; Adam, Paul. *Le thé chez Miranda*. Paris: Tresse et Stock, 1886.

fundar uma tradição. Uma tradição que cobrava um despojamento dos interesses nacionais, ao menos quando o assunto era a arte.

Um dos contemporâneos de Baudelaire, o crítico Théophile Thoré, em 1855 publicava sua própria apreensão da *Exposition universelle*:

*Quando as artes de todos os países, com suas qualidades nativas, [...] têm o hábito de trocas recíprocas, o caráter de arte em todo lugar vai ganhar uma extensão incalculável, sem que o gênio particular de cada povo seja alterado. Ele vai formar uma espécie de primeira escola europeia, em vez de seitas nacionais que ainda dividem a grande família de artistas por fronteiras topográficas; então, uma escola universal, familiarizados com o mundo, e que nada do humano será estrangeiro.*³³⁴

Já no *Salon de 1846*, Baudelaire enunciava seu ideal para a arte, sob um ponto de vista cosmopolita:

*O que você fez para a França, você tem feito para outros países. O Museu espanhol aumentou o volume de ideias gerais que você deve ter sobre a arte; pois você sabe perfeitamente bem que, como um museu nacional é uma comunhão, cuja influência suave toca os corações e suaviza as vontades, como um museu estrangeiro é uma comunhão internacional, onde dois povos, observado e estudado mais confortável, se interpenetram entre si, e confraternizam sem discussão.*³³⁵

Para Baudelaire, que anunciava que a “arte moderna será o esperanto que vem de uma humanidade sem fronteiras, e os artistas de “vanguarda” são os atores desse cosmopolitismo”, já imbuído do papel messiânico, profético, que ele mesmo atribuirá ao poeta, o espírito vanguardista é o contraponto mais eficaz na luta contra a ordem acadêmica, defensora da tradição e de uma arte de consagração do nacional. Pois, “contra o oficial, os pais e a pátria, a vanguarda escolheria os irmãos, em um sentido não mais nacional, mas internacional”.³³⁶

Certamente que a ideia de um cosmopolitismo para a arte acaba se relacionando com diversas outras facetas interessantes à análise, tais como as práticas relacionadas a esse

³³⁴ Apud: Joyeux-prunel, Béatrice. Art moderne et cosmopolitisme à la fin du xixe siècle. In: Hypothèses, 2002/1, p. 187-199.

³³⁵ Ver: Baudelaire, Charles. Salon de 1846. In: _____. Curiosités Esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.80.

³³⁶ Joyeux-prunel, Béatrice. Art moderne et cosmopolitisme à la fin du xixe siècle. In: Hypothèses, 2002/1, p. 187.

cosmopolitismo projetado (como as viagens e visitas a outros países, as exposições, etc.) que concluem por forjar uma rede plurinacional, além de uma sensibilidade estética diferenciada para cada contexto, e também a “*consciência de um espaço-mundo mais pertinente que os limites nacionais para pensar a modernidade*”.³³⁷

O cenário parisiense acaba por se tornar uma verdadeira Babel, com diferentes grupos, formados por sujeitos de variadas nacionalidades, todos desejando a consagração na capital cultural do mundo. Aliado a essa internacionalização, à constituição dessa rede multinacional artístico-literária, o próprio mercado de artes acabou por demandar transformações. Mais ao fim do século, uma rede comercial de arte poderia ser vista com “*Durand-Ruel, Georges Petit, Boussod & Valadon, Vollard à Paris; Gurlitt, Keller & Reiner, Paechter, Cassirer à Berlim; Gutbier à Dresdem, Miethke à Viena, Serrurier-Bovy à Bruxelas; Dowdeswell, Liberty, as galerias Dudley, Grosvenor à Londres, Sutton e Robertson à Nova York*”. Após a década de 1890, esses nomes começam a ganhar terreno e a identificar um nicho muito oportuno à exploração econômica, passando a editar revistas literárias, organizar catálogos e publicar livros para promover os artistas de sua plêiade. Até que, finalmente, logo após a virada do século, uma verdadeira “*rede europeia*” se constitui, “*mantida por correspondência, uma organização comum de exposições e empréstimos de obras, as idas e vindas de clientes, a passagem da crítica e das obras de uma editora para outra, através de tradução*”.³³⁸

*Traduções, re-traduções, reinterpretações: a próxima geração sabe como usar sua ubiquidade. Estratégias são refinadas mesmo em revistas. Dependendo dos lugares de publicação, o público ao qual se dirigem, os críticos modernistas ajustam seu discurso. Gerações subsequentes de avant-gardistas, fauvistas franceses, expressionistas alemães, cubistas franceses, futuristas italianos e russos avant-garde, seguem o mesmo caminho, projetando suas carreiras em um grupo verdadeiramente internacional, onde a consagração não passa somente por Paris, mas em lugares novos e mais diversificados.*³³⁹

Até o Simbolismo e os neo-impressionistas, notadamente os realistas e impressionistas eram arredios ao cosmopolitismo, no sentido de que suas viagens reduziam-se à inspiração para pintar. Até certo ponto, essa recusa pelo cosmopolitismo se dá devido a uma carga pejorativa que o artista cosmopolita possuía: tanto na França como em outros lugares,

³³⁷ *Ibidem*, p. 188.

³³⁸ *Ibidem*, p. 191.

³³⁹ *Ibidem*, p. 194.

ele está em uma posição suspeita, de “preferir o outro ao daqui”.³⁴⁰ Em tempos de nacionalismo exacerbado (haja vista as reações à derrota francesa para a Prússia), tal conduta certamente tornara-se, senão passível de críticas ferrenhas e objeto de censura, ao mesmo da recusa por parte de uma considerável fatia do campo artístico e literário. No entanto, esta atitude de suspeita e de censura se deu na parte daqueles que se encontravam estabelecidos, ou pertencentes e representantes da academia e suas normatizações, ou já consagrados pelo público francês. “*Quanto àqueles no meio (no entre-deux), sua opinião é um pouco mais favorável*”³⁴¹, uma vez que já pertencem e reivindicam um sistema cosmopolita de trocas artísticas e literárias, ou um verdadeiro modelo cooperativo internacional.

*Enquanto nos anos 1860-1870, o artista cosmopolita é uma figura discreta nos romances, aqueles da década de 1880 e 1890 em crescimento são sempre pejorativos. Os pré-rafaelitas são uma figura literária frequente: Rossetti, caricaturado em “L’irréparable” de Bourget (1894), Burne-Jones e Swinburne, em “Monsieur de Phocas” (1901) de Jean Lorrain.*³⁴²

Após os pré-rafaelitas, temos uma segunda tipificação do artista cosmopolita, que será também o modelo das vanguardas e dos simbolistas, o artista frequentador dos salões, das relações plurais com aristocratas de toda ordem, com artistas de diferentes ofícios, com clérigos, etc. Como descreve Joyeux em *Cosmopolis* de Paul Bourget, nesta obra o autor retrata, sob uma posição crítica com relação ao cosmopolitismo, a figura de um pintor americano, Maitland, que “*encarna a degeneração psicológica, estética e moral do cosmopolitismo artístico*”, ao afirmar que as “*identidades são borradas*” nesse processo: as várias viagens do fictício personagem fazem-no um sujeito sem ancoragens, sem identidade artística, uma vez que as influências são tantas e indecíveis. Tal posição assenta-se também em um dos pilares do antijudaísmo (e que posteriormente se tornaria antissemitismo): na tese de que judeus não possuem nacionalidade e que seu único e último interesse é o lucro.

De toda forma, seja como partícipes do processo de cosmopolitização em curso, seja como críticos do fenômeno, tal ocorrência passou a constituir uma das marcas do momento, uma das facetas que identificam o campo literário naquele contexto.

Com as novas gerações vanguardistas, “viagem” é sinônimo não somente de “pintar”, mas também de “expor” e “vender”. Como já mencionamos, as atitudes *avant-*

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 195.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 196.

³⁴² *Ibidem*, p. 195-6.

gardistas encontravam, muitas vezes, entraves para sua exposição e comercialização devido, principalmente, aos lugares ocupados pela arte estabelecida, como a dos impressionistas, por exemplo. Essa monopolização dos melhores lugares acabou produzindo essa busca pela internacionalização, muito certamente. Uma vez que aqueles que ocupam os lugares dominantes (diga-se: a academia) gozam de um capital simbólico suficiente e refreiam qualquer postura que coloque em risco esse lugar, não resta outra atitude aos dominados (diga-se: vanguardas, principalmente) que procurar outro lugar para ocupar, ou dotar o lugar ocupado de legitimidade e autoridade.

Um dos braços dessa rede ultranacional era constituída pelas relações entre artistas radicados em Paris e em Bruxelas, cujas figuras dos pontilistas³⁴³ francês Paul Signac (que também fora um simpatizante do simbolismo literário que se desenvolveu na Bélgica) e do belga Théo Van Rysselberghe são as mais importantes. Por sinal, é com esse simbolismo belga que o movimento paralelo brasileiro irá travar seu mais importante contato, a principal fonte de influências e trocas, via a figura de Jean Itiberê.

E no quadro dessas relações, cada vez mais arraigada e complexa, o jogo das trocas de influências também passa a operar de uma maneira bem mais significativa. Para suprir a demanda do estrangeiro (que como já vimos, opera sob uma tensão bastante problemática para o artista simbolista, relacionando interesses pessoais estéticos, morais, íntimos, com a necessidade de garantir a subsistência do seu fazer-artístico), certamente depositária de interesses diversos (às vezes, até divergentes com relação ao campo produtor), o artista acaba adotando, senão todos os interesses, ao menos parte desses interesses. Dessa forma, transformando, através de uma pressão extracultural, suas concepções estéticas, morais, de visão de mundo.³⁴⁴

A moral e a ética poética, temas e interesses.

Novamente, Baudelaire é a origem – ao menos partindo da referência, do lugar ocupado pelos precursores e protagonistas do Simbolismo – do conteúdo moral verificado na poesia (e na arte, de um modo geral) simbolista. A partir de sua ordenação do escuro/claro, da

³⁴³ O Pontilhismo é uma estética *avant-gardista* de fins do XIX, também alocada sob a chancela de “neoimpressionismo” ou de “pós-impressionismo”.

³⁴⁴ “Signac mudou os títulos de suas pinturas em Paris e Bruxelas: as denominações musicais dos títulos que escolhe para o Salon des XX de Bruxelas em 1892 adaptam sua pintura às expectativas dos modernistas belgas fãs da música nova; dois meses depois, para o salão dos Independentes, em Paris, Signac renomeia suas pinturas, colocando-as na tradição paisagista francesa”. Ver: Joyeux-prunel, Béatrice. Le “nul n’est prophète en son pays” des *avant-gardes* parisiennes: un transfert culturel et ses quiproquos. In: Art et Sociétés, “Le voyage des *avant-gardes*”, 22 juin 2006.

loucura/sanidade, da maldade/bondade, do gélido/quente, etc., Baudelaire desenvolveu todo um campo semântico valorativo e moral, que encampa, por exemplo, como sendo a loucura uma punição para o caráter e a honradez, a escuridão como sendo a atmosfera para a negação do esforço intelectual, do juízo artístico errôneo e de valores sociais corrompidos. Ou seja, Baudelaire utilizou a escuridão e o frio como analogias, ou metáforas, para as qualidades – por ele vistas, como – negativas. Aspectos identificáveis em poemas como *Châtiment de l'orgueil*, *Un fantôme*, e *J'aime le souvenir de ces époques nues*, todos das *Flores do Mal*.

Verlaine, ao contrário, não compartilha a experiência de Baudelaire com as luzes, o calor, os odores e o exotismo dos trópicos, e desenvolve seu campo semântico a partir das ancoragens com o clima de Paris e Metz (onde nasceu).³⁴⁵ As diferentes intenções e pontos de vista podem ser verificados quando comparamos, por exemplo, os poemas *Chant d'automne*, ou *De Profundis clamavi*, das *Flores do Mal*, com os verlainianos *Soleils couchants* ou *Chanson d'automne*:

*Em breve iremos mergulhar na frias trevas;
Adeus, luz brilhante, dos nossos curtos verões!
Eu ouço já cair com choques fúnebres
A madeira retumbante sobre o pavimento dos cursos.*

*Durante todo o inverno vai voltar para o meu ser: a cólera,
O ódio, calafrios, horror, trabalho duro e forçado,
E, como o sol no seu inferno polar,
Meu coração não será mais que um bloco vermelho e gelado.*³⁴⁶

E, ainda:

*Imploro vossa misericórdia, Você, a quem eu amo,
O fundo do abismo escuro onde o meu coração caiu.
É um mundo desolado, com horizonte de chumbo,
Onde flutuam na noite o horror e a blasfêmia;*

*Um sol sem calor paira ao longo de seis meses,
E a noite de seis meses cobre a terra;
É um país mais nu do que a terra polar;
Nem bichos, nem riachos, nem verde, nem madeira!*

*Mas não é do horror do mundo que ultrapassa
A crueldade fria deste sol de gelo*

³⁴⁵ Cf. Stephan, Philip, *op.cit.*, p. 30.

³⁴⁶ Poema *Chant d'automne*: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 3ª Ed. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.172.

E esta imensa noite semelhante ao antigo Caos;

*Eu invejo a sorte dos mais vis animais
Que podem mergulhar em um sono estúpido,
À medida que a meada do tempo lentamente desenrola!*³⁴⁷

E, compondo a terceira parte dos *Poèmes Saturniens*, intitulada *Paysages tristes*, temos os poemas:

*Uma aurora enfraquecida
Versa pelos campos
A melancolia
De por do sol.
A melancolia
Rocha de doces canções
Meu coração que está esquecido
Nos pores do sol.
E sonhos estranhos,
Como dos sóis
Pôr do sol, em greve,
Fantasmas carmesins,*

*Desfilam sem tréguas,
Desfilam, como
Nos sóis grandes
Pôr do sol, sobre as greves.*³⁴⁸

E, ainda:

*Os soluços longos
Dos violinos
De outono*

*Ferem meu coração
De uma lânguida
Monotonia.*

*Tão sufocante
E pálida, quando
Soa a hora,*

*Eu me lembro
Dos velhos tempos
E eu lamento;*

³⁴⁷ Poema *De Profundis clamavi*: *Ibidem*, p.130.

³⁴⁸ Poema *Soleils couchants*: Verlaine, Paul. *Poèmes saturniens*. Paris: A. Lemerre, 1866, p.47-8.

*E eu me vou
Com o vento doente
Que me leva*

*Aqui e acolá,
Tal como
Folha morta.*³⁴⁹

Para Verlaine as luzes obscuras do entardecer e do luar funcionam, muito mais, como uma fonte de inspiração, ligeiramente ligadas a uma melancolia propícia ao poeta.

Com relação aos principais temas abordados desde Baudelaire até os simbolistas, temos uma gama variada, mas que sempre enfatizam um quadro mais ou menos dotado de identidade. Se na esfera temática temos as recorrentes analogias ao universal, ao segredo, ao sagrado, etc., a identidade também se faz com uma perspectiva estético-filosófica própria, assim como em uma verdadeira doutrina.

Desde Baudelaire a temática que aborda o relacionamento da realidade com o universal, por meio da articulação dos sons, cores, perfumes, impressões sensoriais as mais diversas, tornara-se recorrente como o princípio (quase doutrinário aos simbolistas) das correspondências: todo fenômeno do nosso mundo corresponderia a alguma ideia geral e primordial de um outro mundo, e que seria possível expressá-las através do poema.

Tal princípio foi razoavelmente explorado pela maioria significativa de precursores e protagonistas do Simbolismo, de Verlaine a Mallarmé, das vanguardas depositárias da herança baudelairiana e simbolista aos artistas plásticos e músicos simbolistas dos inícios do século XX.

Em se tratando da temática do segredo, em total consonância com a ideia de correspondência, tal se referia a uma espécie de segredo perdido do mundo, contido no mundo, mas escondido pela própria natureza embaçada da realidade; o segredo das almas, dos seres, dos indivíduos. Nesse aspecto, seriam as palavras dos poetas que trariam esse segredo à tona, através da sugestão, da insinuação, dos usos indiretos da poesia. Por isso mesmo, a recusa peremptória a toda racionalidade iluminista. Não seria papel do homem sair à procura de uma racionalidade do mundo que jamais existira, mas se confortar com a mera sugestão, ante toda intenção explicativa.

Com relação a uma espécie de sacralidade presente na poesia simbolista, esta se referencia principalmente no papel que era dado ao poeta, como um visionário, um escrutinador do mundo, capaz de decifrar os mistérios e segredos, por meio dos signos. Como

³⁴⁹ Poema *Chanson d'automne*: *Ibidem*, p.57-8.

se pode ver, todos estes principais motes temáticos estão imbricados e também se relacionam com as temáticas da morte, da decadência, da crítica das coisas modernas, também exploradas desde Baudelaire, até os simbolistas. Em termos gerais, os temas explorados possuem uma aura mística e espiritual, há uma grande utilização de efeitos sinestésicos ao se explorar a conjugação de diferentes sensações, além dos usos da aliteração e da assonância.

Em Verlaine, a sua predileção pelos temas da “iluminação obscura”, tais como a noite, o luar, o nevoeiro, o nublado, tem relação direta com seu principal inspirador, Charles Baudelaire, mesmo que não seja uma originalidade de ambos. O contraste entre luz e escuridão, claro e obscuro, é uma proposta desenvolvida, pelo menos, desde os românticos, aos quais o próprio Baudelaire foi um continuador, em certo sentido. Tecendo uma genealogia, e como já havíamos mencionado, Hugo inspirou Baudelaire nessa proposta imagética. E, certamente, Hugo e Baudelaire inspiraram as verlainianas *Fêtes Galante* de 1869.³⁵⁰

A título de ilustração, compare o trecho do poema *Clair de lune*, que abre as *Fêtes Galantes*:

*Enquanto cantava em um modo menor
O amor triunfante e a vida oportuna,
Eles não parecem acreditar na sua felicidade
E a sua música se mistura com a luz da lua.*³⁵¹

Com este de *La fête chez Thérèse*, poema de *Les Contemplations* (1856) de Victor Hugo:

*A noite chegou, tudo ficou em silêncio; as tochas foram extintas;
Na madeira escurecidas as fontes queixaram-se;
O rouxinol, escondido em seu ninho escuro,
Cantou como um poeta e como um amante.
Todos se dispersam sob as profundas folhagens;
O riso dos loucos conduziu os sábios;
O amante foi embora na escuridão com a amante;
E, perturbado como é em um sonho, vagamente,
Sentiam-se gradualmente se misturarem com suas almas,
Em seus discursos secretos, em seus olhos de fogo,
No seu coração, nos seus sentidos, em sua suave razão,*

³⁵⁰ Cf. Stephan, Philip, *op.cit.*, p. 26.

³⁵¹ Verlaine, Paul. *Fêtes galantes*. Paris: L. Vanier, 1891. Vale lembrar também que este poema inspirou o terceiro movimento, conhecidíssimo, e que recebe o mesmo título do poema, da *Suite bergamasque* de Claude Debussy, que fora concebida e publicada entre 1890 e 1905. Além da obra 46 de Gabriel Fauré, ainda mais antiga, composta em 1887, que também compartilha a inspiração e o título da de Debussy.

*O luar azul que banhava o horizonte.*³⁵²

Embora em Baudelaire essa influência seja bem menos evidente, poemas como *Châtiment de l'orgueil*, *Un fantôme*, *Je l'adore à l'égal de la voûte nocturne* e *J'aime le souvenir de ces époques nues*, todos das *Flores do Mal*, podem ser englobados nessa mesma esfera temática e de inspirações.

Essa perspectiva, de usar os efeitos da iluminação/escuridão na poesia, essa “*incursão das artes plásticas no interior da descrição poética não é, necessariamente, acompanhada da preocupação do pintor com os efeitos de luz e sombra*”³⁵³, além de também não ser uma tradição do campo artístico parisiense da segunda metade do século. Enquanto que a “*atitude de Verlaine em direção à luz e cor, então, é pictórica, em Baudelaire é mais simbólica*”.³⁵⁴

O papel do poeta e o lugar da poesia

Uma vez destacadas as linhas-mestras históricas e o contexto cultural que dominaram a segunda metade do século XIX, convém exercitarmos a reflexão sobre o próprio papel que a poesia desempenhava, assim como o lugar que a figura do poeta ocupava – e, em específico, o lugar que a poesia e o poeta simbolistas ocupavam. Assim sendo, aqui, pretendemos não somente reconstruir o lugar do poeta e da poesia naquele cenário, as continuidades e discontinuidades entre a figura do poeta e da poesia baudelairianos e os simbolistas, mas também procurar estabelecer relações possíveis entre essa discussão e a que se seguiria sobre a figura do “*intelectual*”.

Já nos fins do século, Mallarmé chegou a tratar da posição do poeta: “*ele sentiu que numa sociedade que não tem um lugar oficial para o poeta nem lhe dá a distinção que merece, o poeta não precisa se interessar por ela*”.³⁵⁵ Era o protótipo do desencantamento com o mundo, do desinteresse, do palácio de cristal dos intelectuais no século seguinte.

Tomando como gancho exatamente essa relação entre intelectualidade e a aura depressiva do final do século XIX, Georg Simmel, poucos anos depois de Mallarmé, já no início do século XX, apresentava sua constatação do estado atual das coisas ao analisar a relação entre “*a metrópole e a vida mental*” do homem: “*a base psicológica do tipo*

³⁵² Hugo, Victor. *Les contemplations*. Paris: Michel Lévy frères; J. Hetzel; Pagnerre, 1856.

³⁵³ Stephan, Philip, *op.cit.*, p. 27..

³⁵⁴ Stephan, Philip, *op.cit.*, p. 34.

³⁵⁵ Balakian, Anna, *op.cit.*, p.67.

metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos, que resultam da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores".³⁵⁶ O que, até certo ponto, vai ao encontro do que Walter Benjamin, algumas décadas depois de Simmel, irá propor como *"experiência do choque"*³⁵⁷ ou *"choques da consciência"*³⁵⁸, ao analisar as obras de Baudelaire (mas também de Proust e Valéry, principalmente). Depois de citar Jules Lemaître, que escreveu em 1895 – *"estamos perante uma obra cheia de artifícios e contradições intencionais [...] Amaldiçoa o "progresso", abomina a indústria do século, no entanto goza a atmosfera especial que esta indústria trouxe para a nossa vida de hoje"* –, Benjamin conclui: *"Baudelaire estava exposto a uma mudança brusca, de choque, em todas as suas reações"*.³⁵⁹

Para Simmel, o *"homem é uma criatura que procede a diferenciações"*, por contraste entre coisas separadas e delimitadas: a *"sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a procedeu"*. Do que deriva que uma *"rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas"*, aspectos presentes na metrópole moderna, colaboram para uma *"consciência elevada e uma predominância da inteligência no homem metropolitano"*. Conclusivamente, atesta: *"a intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana"*.³⁶⁰

Embora tal constatação refira-se especificamente ao contexto depressivo do *fin-de-siècle*, a deterioração desse "lugar oficial" a antecede, a qual podemos buscar já nos tempos de Baudelaire. Como até já mencionamos, com Baudelaire temos uma mudança na própria noção romântica de poeta: desde Homero esta figura era tida como a de um bardo – *"que interpreta e exalta a emoção humana e é particularmente eficaz quando glorifica a herança nacional ou idealiza um acontecimento histórico"*³⁶¹ –, mas a partir do poeta das *Flores do Mal*, este passa a ocupar um lugar de refinamento intelectual (em contraposição ao emocionalismo romântico e coadunando, em parte, com a racionalidade da modernidade), geralmente ilustrado sob a alcunha de sábio, visionário, profeta. Os poetas e a poesia

³⁵⁶ Simmel, Georg, *op.cit.*, p. 12.

³⁵⁷ Benjamin, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.56 e 70.

³⁵⁸ *Ibidem*, p.08.

³⁵⁹ *Ibidem*, p.26.

³⁶⁰ Simmel, Georg, *op.cit.*, p. 12-3.

³⁶¹ Balakian, Anna, *op.cit.*, p.41.

simbolistas continuaram esse paradigma, embora, em alguns casos, transformassem e/ou amplificassem o seu aspecto “profético”.

Já nos referimos anteriormente, mas vale repetir, é certo que a discussão e a reflexão propostas para o papel do sujeito poeta e o lugar que ele ocupava e deveria ocupar, efetivamente desenvolvidas por alguns protagonistas do campo literário e, mesmo, filosófico da época, contribuíram para a construção do pano de fundo de onde brotaria a discussão sobre o intelectual e a intelectualidade durante o Caso Dreyfus. Ao proporcionar a transformação do poeta no protagonista da decifração dos problemas universais, ao colocá-lo em um lugar mais cosmopolita, Baudelaire e os simbolistas (e vanguardistas em geral) realizaram essa guinada de importância para o local que o poeta ocupava até então.

Até os românticos do século XIX, em maior ou menor grau, o preceito clássico (e depois neoclássico) da *imitatio* dominava a prática artística e literária. Exatamente com os românticos, já nos inícios do XIX, com o advento do gênio criativo, a *imitatio* clássica (defendida pela academia) passa a ser combatida, abrindo dessa forma mais espaço para o subjetivo e o individual, para o emocionalismo, para a criação, para as alegorias, metáforas, etc.

Certamente que no âmbito discursivo, a atividade literária ocupa um lugar diferenciado no jogo social, o enunciador literário (e poético) não possui a mesma legitimidade e autoridade daqueles que discursam a partir de lugares institucionalizados, como a academia, por exemplo. Nesse sentido, Dominique Maingueneau formula o conceito de paratopia, que se refere ao conflito de lugares de enunciação que o escritor/poeta possui como sua marca específica: se por um lado o enunciador do discurso poético/literário pertence ao campo literário, com sua natureza específica, ele também faz parte do conjunto maior que é a sociedade, com toda a sua agenda peculiar de problemas. A literatura e a poesia não se confundem com a sociedade, não há congruência, mas ao mesmo tempo não ocorre um total apartamento. A “*pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar*”.³⁶²

Por isso mesmo, essa necessidade, tão característica do XIX, de construir esse lugar de autoridade por intermédio das associações, agremiações, sindicatos, etc. É com essa estratégia, aliada aos eventuais embates com os lugares institucionalizados (vide a querela entre os românticos e a Academia Francesa) e com finalidades pontuais de ganhar

³⁶² Maingueneau, Dominique. O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.28.

visibilidade, que as gerações de poetas românticos e, posteriormente, de simbolistas e vanguardistas em geral, irão se constituir, mesmo que em um lugar ainda marginal, como importantes interlocutores e mesmo protagonistas do campo literário e artístico, já nos fins do século e, principalmente, nos inícios do XX.

A literatura (com a poesia inclusa), de certa forma, é um tipo de discurso que se autolegitima ao se constituir, entrelaçando-se com diferentes discursos, textos, sujeitos e modos específicos de circulação. A ideia de discurso constituinte “*designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma*”³⁶³, uma vez que instituídos pelas regras da “instituição discursiva”, quais sejam, aquelas em que os atores sociais da vida literária põem em uso, as representações coletivas, as instâncias de legitimação e de regulação da produção, as práticas e os usos, os *habitus*, etc.³⁶⁴

Além disso, há que se considerar o que Dolf Oehler em seus *Quadros Parisienses*, chamou de um “*vínculo entre a arte ou a intelectualidade e o trabalho*”, ao se referir à crescente oposição entre *les bourgeois* e *les artistes*. A princípio, “*era através do culto ao belo que o artista se afirmava contra os desmandos dos bourgeois*”,³⁶⁵ ou seja, não necessariamente no âmbito interpretativo das “classes” tal como se baseiam as análises marxistas.

Por fim, o mais representativo poeta do período, Baudelaire, apesar de constatar o estado adverso da literatura em sua época, nutriu esperanças com relação ao seu ofício: “*quanto a mim, apesar de que a literatura é menos favorável do que nunca, eu ainda sou o mesmo, isto é, estou convencido de que minhas dívidas serão pagas, e que meu destino será cumprido gloriosamente*”.³⁶⁶ Seguramente tal estado de ânimo fora compartilhado com as gerações seguintes, a fim de garantir a manutenção da prática poética entre os simbolistas.

Com Baudelaire e os simbolistas, essa aversão ao preceito clássico da imitação da natureza e dos seus fenômenos é levado ao extremo, a busca da originalidade, da expressão do autor, dos aspectos subjetivos, internos e individuais, são a norma de conduta. Mallarmé chega mesmo a relacionar a poesia e a figura do poeta a uma espécie de decodificador do discurso: “*ao contrário de uma função de dinheiro fácil e representativa, como ele trata*

³⁶³ *Ibidem*, p.60.

³⁶⁴ *Ibidem*, p.53.

³⁶⁵ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.17 e 13, respectivamente.

³⁶⁶ Ver a carta 91: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.108-9, p.110.

primeiro a multidão, o discurso é, afinal, sonho e música, encontradas no poeta, por necessidade constitutiva de uma arte dedicada ao fictício, a sua virtualidade".³⁶⁷

O papel visionário do poeta em Baudelaire, extraído de Balzac, foi uma constatação do próprio Baudelaire: "*tenho sido repetidamente surpreendido que a grande glória de Balzac foi a de passar como um observador; sempre me pareceu que o seu principal mérito foi o de ser um visionário, e um visionário apaixonado*", e, além disso, "*se Balzac fez de seu gênero plebeu [o romance de costumes] uma coisa admirável, sempre curioso e muitas vezes sublime, é porque ele lançou todo o seu ser*".³⁶⁸ Tal visão da figura do poeta, essa delegação de importância ao seu papel, foi legada e assumida pelas gerações de simbolistas.

Apesar dos avanços significativos no que tange à defesa de um lugar para o poeta e a poesia, desde Baudelaire até as gerações do *fin-de-siècle*, o lugar ocupado pelos poetas simbolistas ainda continuava a ser sob uma maneira marginal (ocupação marginal de um espaço também marginal, a poesia no contexto do realismo literário), uma vez que os espaços de celebração da arte mais notórios, com maior exposição, continuavam a ser tutelados pela academia e pelo modelo que ela defendesse.³⁶⁹ Também pudera, não só o Simbolismo, mas todas as incidências de arte *avant-garde*, obstinadamente, tendiam ao cosmopolitismo e, portanto, a uma crítica, senão aberta, ao menos velada, sutil, da ordem artística nacionalista.

O poeta, ou mais genericamente, o artista simbolista, além de sofrer as agruras que o *establishment* artístico impunha a qualquer proposta vanguardista, relegando-as a um lugar marginal, ou um não-lugar, uma vez que ele não era nem autorizado, nem legitimado pelas autoridades formais do campo artístico (diga-se: a academia e os artistas por ela chancelados), também precisava encontrar formas de concorrer com a internacionalização e o desenvolvimento de uma faceta comercial, cada vez mais desenvolvida, do campo artístico.

Uma vez que a internacionalização da arte *avant-garde* (o cosmopolitismo) respeitava um interesse econômico significativo e em grande parte (além da cooperação, da divulgação, da difusão de modelos artísticos, certamente que essa internacionalização possuía interesses mercadológicos, comerciais), os simbolistas, até certo ponto desarmonizados com essa perspectiva, sofreram ainda mais para garantir a sobrevivência do movimento artístico. Contar com um público consumidor de arte seguramente era uma vantagem expressiva,

³⁶⁷ Mallarmé, Stéphane. Avant-dire. In: Ghil, René. Traité du verbe. Paris: Chez Giraud, 1886.

³⁶⁸ Baudelaire, Charles. Théophile Gautier. In: _____. L'Art Romantique. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.168.

³⁶⁹ Cf. Joyeux-prunel, Béatrice. Art moderne et cosmopolitisme à la fin du xixe siècle. In: Hypothèses, 2002/1, p. 188.

quando o foco é a manutenção de uma determinada existência artística.³⁷⁰ Talvez, uma das razões para que o movimento simbolista gozasse de tão curta existência (e depois um pouco de uma sobrevida híbrida, na música e nas artes plásticas), esteja exatamente nessa recusa em transformar a arte em uma mercadoria (ao menos na perspectiva de seu discurso).

Na concorrência com outras escolas artísticas e literárias, “*do Realismo ao Impressionismo, o avant-garde não hesitou em diferenciar a sua produção de acordo com o mercado: avant-garde na França, embora banal no exterior*”.³⁷¹ Mesmo na época de Baudelaire essa perspectiva já possuía sua força: “*na década de 1850, Courbet queria vender na Inglaterra e Alemanha seus imensos cervos, dizendo à Champfleury em 1860: “este é um lugar de grande caça, na Alemanha, este é um lugar de grandes nobres ou de pequenos, que lá estão para gastar dinheiro”*”.³⁷²

Seguramente que, no que tange à literatura, essa mecânica respeita algumas diferenças, mas no geral, o consumo dessa faceta artística é similar. Uma rede comercial de arte bastante ampla passou a se desenvolver nas últimas décadas do século, compondo uma rede que ligava Paris a Berlim, Dresden, Viena, Bruxelas, Londres, Nova York, entre outras. E essas casas editoriais passaram a editar revistas literárias, catálogos e livros, tendo como perspectiva a ampliação do mercado consumidor, numa estratégia de divulgação que até então era bastante restrita.

Com a passagem para o século XX, essas transformações continuaram a sua marcha. O campo artístico passou a ser abrangido, mesmo que em partes, por um campo maior, o do mercado. Ou então, sob outra perspectiva, o campo da arte integrou a faceta mercadológica. De toda forma, o que vale notar é que a inovação vislumbrada por Baudelaire, da arte também se tornando um objeto de consumo e de comércio, adquire uma escala geográfica bastante amplificada, até então jamais vista. O campo da arte e o mercado de arte, internacionalizados, acabam constituindo a quintessência da cultura moderna.

Além disso, o desenvolvimento do jornalismo e da crítica transformou-os em interlocutores poderosos nos debates sobre arte, fazendo com que a pressão por eles exercida

³⁷⁰ Cf. Joyeux-prunel, Béatrice. Le “nul n’est prophète en son pays” des *avant-gardes* parisiennes: un transfert culturel et ses quiproquos. In: Art et Sociétés, “Le voyage des *avant-gardes*”, 22 juin 2006. Ver também a tese de Béatrice Joyeux, na qual apresenta as estratégias internacionalizantes dos *avant-gardistas* parisienses que, à procura da consagração, acabam desenvolvendo um verdadeiro campo cosmopolita de arte. Ver: Joyeux-prunel, Béatrice. “Nul n’est prophète en son pays” ou la logique avant-gardiste: L’internationalisation de la peinture des *avant-gardes* parisiennes 1855-1914. Thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, Paris, Université de Paris I - Sorbonne, 2005.

³⁷¹ Joyeux-prunel, Béatrice. Le “nul n’est prophète en son pays” des *avant-gardes* parisiennes: un transfert culturel et ses quiproquos. In: Art et Sociétés, “Le voyage des *avant-gardes*”, 22 juin 2006.

³⁷² *Idem*.

muitas vezes fosse absorvida, portanto, requerendo a transformação do delicado discurso artístico. Em outro viés, a crítica profissional também colaborava na amplificação ou na deturpação de certos movimentos, coletivamente, e artistas, individualmente, com fins mercadológicos. Não raro, apresentar um artista estrangeiro como o gênio da raça contribuía para que as vendas aumentassem. Portanto, a crítica desse momento passa a constituir-se como uma fonte geradora de reputação, como um ator no processo de formação, desenvolvimento e sepultamento dos movimentos artísticos ou da carreira de um sujeito.

A poesia e a crítica como precursoras da prática intelectual

Outro importante papel desenvolvido, desde Baudelaire até os simbolistas, é o de refletir sobre as constantes mutações do mundo contemporâneo, representar essas mudanças, caracterizá-las, significá-las, criticá-las... Já na dedicatória do seu *Flores do Mal*, Baudelaire invocava o desejo de ser compreendido, “*por isso dedica seu livro àqueles que se assemelham a ele*”³⁷³, o “*Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!*”³⁷⁴, por desejar ver no leitor o mesmo comportamento crítico com o qual escreve poesia.

Porém, como sugere Benjamin no texto *Sobre Alguns Temas de Baudelaire*, esse leitor ideal, compreensivo e crítico, somente surgiria na época seguinte, tendo as *Flores do Mal* como seu gérmen: “*Baudelaire escreveu um livro que tinha, em princípio, escassas perspectivas de êxito imediato. Confiava naquele leitor descrito no poema inicial. Comprovou-se que sua visão era de grande alcance. O leitor ao qual se dirigida, apareceria na época seguinte*”.³⁷⁵ Para Baudelaire, “*o leitor que não é capaz de reconstruir o sentido integral do texto não deve estar muito empenhado na descoberta da verdade; um texto inequívoco ricochetearia em sua indiferença, ao passo que um ambíguo, cheio de farpas, ao menos o provocaria*”.³⁷⁶

A poesia lírica, ou ao menos seu acesso, havia se tornado mais restrito depois de Baudelaire. Segundo Benjamin, na segunda metade do século XIX, três fatos comprovam isso:

O primeiro, o lírico não é considerado mais como o poeta em si. Não é mais “o vate”, como ainda o era Lamartine; agora se fez um gênero.

³⁷³ Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.37.

³⁷⁴ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p.07. Em tradução de Ivan Junqueira: Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.101.

³⁷⁵ Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.37.

³⁷⁶ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.45.

(Verlaine faz com que esta especialização se torne tangível; Rimbaud já é um esotérico que, ex officio, mantém o público afastado de sua própria obra). Um segundo fato: depois de Baudelaire a poesia lírica não registrou nenhum êxito popular. (A lírica de Hugo teve, todavia, ao aparecer, uma grande repercussão. Na Alemanha o “Buch der Lieder” marca o limite). Disto se pode deduzir um terceiro elemento: o público tornou-se mais frio, inclusive quanto àquela poesia lírica do passado, que lhe era conhecida.³⁷⁷

Essa perda de força da poesia também corresponde ao advento e à expansão dos jornais e do discurso jornalístico. Porquanto os *“fatos da vida interior do homem não têm por natureza esse caráter irremediavelmente privado, mas o adquirem unicamente quando diminui, devido a fatos externos, a possibilidade de que sejam incorporados à sua experiência”*, é o jornal que se torna *“um dos muitos indícios desta diminuição”*. Para Benjamin (concordando com Karl Kraus), *“o estilo linguístico dos jornais paralisa a imaginação dos leitores”*, além de inviabilizar a troca de experiências pessoais: *“já nenhum leitor tem facilmente “algo de si” para contar ao próximo”*. Em outras palavras: é a *“atrofia progressiva da experiência”*.³⁷⁸

Enquanto isso, no mesmo período, as *Flores do Mal* ganhavam ainda mais fama: *“sem interrupção. O livro que havia confiado nos leitores mais estranhos, e que em princípio encontrara poucos aptos a compreendê-lo, no curso de decênios, converteu-se num clássico, inclusive um dos mais editados”*.³⁷⁹

Em certo sentido, essas duas linhas de força, a poesia lírica perdendo energia e as “flores” ganhando fama, relacionam-se com o fenômeno da depressão *fin-de-siècle* e com a emergência do intelectual/anti-intelectual durante o Caso Dreyfus. Com o pano de fundo da modernidade, ao menos na sua faceta racionalista/cientificista, tudo que remetesse ao subjetivo, tal como a poesia lírica, fatalmente correria o risco de perder força. Entre outras funções, a poesia cumpre a tarefa de operar como uma “válvula de escape”, ou em outros termos, a poesia é também escapismo, a cristalização de um desejo de evasão. No Romantismo, principalmente, esse desejo de evasão configura-se como uma forma de distração e alívio, em relação às agruras da vida cotidiana, das obrigações, dos aborrecimentos e de tudo que é desagradável e frustrante, presente no mundo real. Por isso, o trabalho imaginativo, os devaneios, o refúgio na beleza da poesia.

³⁷⁷ Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.37.

³⁷⁸ *Ibidem*, p.40.

³⁷⁹ *Ibidem*, p.38.

No mais, até as “flores” pelo menos, a poesia lírica representava uma fuga da realidade. Com o advento da poesia crítica de Baudelaire, operando de uma maneira bastante não-convencional, campos semânticos relacionados ao feio, ao grotesco, ao grosseiro, ao nauseante, etc., temos certa inversão da função de evasão da poesia. A poesia baudelaireana, como as “flores” bem ilustram, é mundana, ligada fortemente ao mundo do autor. Chama o leitor de volta ao mundo e à sua realidade. Até o tema da morte no Romantismo é evasão, idealizada como um feliz escape à triste e opressora realidade do mundo. Em Baudelaire, a morte é relacionada com a putrefação, com os vermes, com a carcaça. Portanto, não fornece mais um escape tão significativo como forneciam as poesias pastoris ou bucólicas, ou mesmo a morte pelo suicídio por parte de um não-correspondido Werther, por exemplo.

De outra parte, como já havíamos mencionado, Baudelaire recorre a uma aliança entre a imagem do poeta com a imagem do herói. Uma vez que *“os obstáculos que a modernidade opõe ao élan produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças dele”*, seguramente que o esforço em se escapar das forças coercitivas da modernidade, forças naturais, transcorrem através de um elogio a práticas antinaturais, artificiais. Como reflete Benjamin, *“é compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heroica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heroica”*, ou seja, *“o suicídio aparece como a passion particulière de la vie moderne”*.³⁸⁰ O intelectual dreyfusards, até certo ponto, é herdeiro da ideia do herói baudelaireano e simbolista.

Walter Benjamin chama a atenção, tomando a obra de Baudelaire e de Proust como objeto de reflexão, para a experiência e diz que *“onde há experiência, no sentido próprio do termo, certos conteúdos do passado individual entram em conjunção na memória com elementos do passado coletivo”*³⁸¹ e que a fusão desses dois tipos de memória ocorria com maior força nos cultos, celebrações, cerimônias, comemorações. Ou seja, no âmbito público. Em outro momento, Benjamin utiliza-se de Freud e Valéry, e depois de analisar a utilidade da experiência do choque, propõe como hipótese encarar *“o problema de como a poesia lírica poderia fundar-se numa experiência para a qual a recepção de choques converteu-se em regra. De semelhante poesia, esperaríamos um alto grau de consciência”*³⁸².

³⁸⁰ *Ibidem*, p.13.

³⁸¹ *Ibidem*, p.40.

³⁸² *Ibidem*, p.43.

“*Isto se adapta perfeitamente à poesia de Baudelaire e a vincula, entre seus predecessores, a Poe, e, entre seus sucessores, a Valéry*”.³⁸³

De certa forma, a prática do intelectual *dreyfusard* (como também o fora do poeta simbolista e de Baudelaire) também incorre nessa função de ligar valores pessoais com valores chamados universais, além de ser dotada igualmente de um alto grau de conscientização. Para Baudelaire e os simbolistas o choque de consciência se dá no contato do poeta com as “*grandes massas citadinas*” e que estas não se tratam “*de nenhuma classe, de nenhum corpo coletivo articulado e estruturado*”, mas “*isto sim, da multidão amorfa dos passantes, do público das ruas*”³⁸⁴. Para o intelectual *dreyfusard* o choque se dá em relação aos problemas obsedantes de suas respectivas sociedades.

Uma atitude muito presente em Baudelaire e nos poetas simbolistas era a da contemplação, da observação e da reflexão, ilustrados pela figura do *flâneur*.

*Se quisermos ter presente este ritmo, seguindo o seu modo de trabalhar, veremos que o flâneur de Baudelaire não é tanto um autorretrato como se poderia supor. Um traço importante do verdadeiro Baudelaire — aquele que se deu à sua obra — não aparece neste retrato. É o estado de devaneio. No flâneur é muito evidente o prazer de olhar. Este pode concentrar-se na observação — daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso — e então o flâneur se transforma no badaud.*³⁸⁵

Como bem chama atenção Benjamin, no poema *Le Soleil*:

*Ao longo do velho subúrbio, de onde pendem as choupanas
As persianas, abrigo de secretas luxúrias,
Quando o sol cruel bate com golpes redobrados
Sobre a cidade e os campos, nos telhados e no trigo,
Vou praticar apenas a minha fantástica esgrima*³⁸⁶

Além disso, Charles Baudelaire também inaugurara a crítica das coisas modernas em seus “Salons”:

A partir da Monarquia de Junho começou a predominar o preto e o cinza na roupa masculina. Baudelaire preocupou-se com esta inovação no Salon de 1845. Na observação final do seu primeiro escrito explica: “Entre todos será chamado o pintor, aquele que

³⁸³ *Idem.*

³⁸⁴ *Ibidem*, p.46.

³⁸⁵ *Ibidem*, p.08.

³⁸⁶ Baudelaire, Charles. *Le Soleil*. In: *Les Fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 15-16.

*destaca o lado épico da vida presente e que nos ensina em linhas e cores como somos grandes e poéticos em nossos sapatos de verniz e em nossas gravatas. Esperemos que os autênticos pioneiros do ano que vem nos deem o prazer de poder festejar o nascimento de algo verdadeiramente novo”. No ano seguinte: “Por falar na roupa, o invólucro do herói moderno —... ela não deveria ter a sua beleza e o seu encanto próprio? Não será esta a roupa de que a nossa época precisa; pois ela ainda sofre e carrega em seus magros ombros pretos o símbolo de uma tristeza eterna. O terno e a sobrecasaca pretos não têm apenas sua beleza política como expressão de igualdade geral — têm igualmente uma beleza poética como expressão da situação espiritual pública representada numa imensa procissão de papa-defuntos — papa-defuntos políticos, papa-defuntos eróticos, papa-defuntos particulares. Todos temos sempre um enterro a festejar. A roupa do desespero, quase toda igual, prova a igualdade. E as pregas na fazenda que fazem caretas e que se enroscam como cobras em volta de carne morta, não terão seu encanto oculto?”. Estas ideias resultam da profunda fascinação que exerce sobre o poeta a transeunte vestida de preto de que fala o soneto.*³⁸⁷

Em se tratando do Salão de 1846,

*[...] tal análise é a um só tempo pressuposto e modelo de toda a interpretação histórico-social de Baudelaire. Ela demonstrará como sua obra deve ser situada no contexto dos conflitos do século XIX e no movimento de emancipação de uma vanguarda de artistas e literatos burgueses que permanece comprometida com o postulado de um discurso velado, metafórico e, em caso extremo, hermético, exatamente contra a lógica dos meios de comunicação de massa, que requerem uma simplificação extrema. A frequência e a veemência com que se discute a situação de Baudelaire em seus pormenores estéticos e ideológicos devem-se ao sentimento mais ou menos obscuro de que seu caso é exemplar, de que o desfecho do processo que pesa contra ele decidirá da culpa ou da inocência de toda a arte moderna que não queira satisfazer as exigências do assim chamado realismo socialista. Ora, Baudelaire é ambos: protótipo da vanguarda e exceção dentro da mesma.*³⁸⁸

A modernidade é o *nec plus ultra* baudelairiano. Como já dissemos, ao mesmo tempo em que critica seu tempo, Baudelaire também participa daquilo que chamou “*modernité*”, sem “*renegar na sua testa o sinal de Caim*”:

“A maioria dos poetas que trataram de assuntos realmente modernos contentou-se com temas estereotipados, oficiais — estes poetas

³⁸⁷ Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.13-4.

³⁸⁸ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.46.

*preocuparam-se com nossas vitórias e nosso heroísmo político. Mas fazem-no também de mal grado, e apenas porque o governo o ordena e lhes paga. Mas existem temas da vida privada muito mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas; vivendo nos submundos de uma grande cidade — dos criminosos e das prostitutas — A “Gazette des Tribunaux” e o “Moniteur” provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer o heroísmo que possuímos”.*³⁸⁹

Baudelaire, ao mesmo tempo em que toma consciência da “multidão amorfa dos passantes” em seu caráter desumanizado, também “sucumbe à violência com que a multidão o atrai para si e o converte, como flâneur, em um dos seus”.³⁹⁰

A crítica baudelairiana, crítica social e da cultura acima de tudo, apresenta dois destinatários, conforme argumenta Dolf Oehler: aquele “que tem de (e também deve) compreendê-la equivocadamente — a sociedade criticada, que não pode modificar a si mesma”, além daquele “que pode e deve compreendê-la corretamente — as vítimas, que tem um interesse vital na modificação da sociedade”. O destinatário primordial do discurso baudelairiano seria o primeiro, enquanto que a segunda categoria seria “testemunha de seu diálogo com a primeira”.³⁹¹ Em outros termos, o discurso crítico de Baudelaire seria um sofisticado jogo de *mise-en-scène*. Ou, talvez, Baudelaire seja mais como que um “mediador que quer tirar proveito das fraquezas de ambas as partes conflitantes”, um certo “dândi que dá piruetas”³⁹² e se diverte com o jogo.

Em certo sentido, o “heroísmo” de Baudelaire soa como a incitação à crítica, ao desassossego, à participação da vida mundana, da vida na ágora, no espaço público. Se não remete diretamente à premissa que define “intelectual” como aquele que ocupa o espaço público na defesa de certos valores, ao menos cria um *background* que fundamenta essa premissa. Ou seja, desde Baudelaire, passando pelas gerações de poetas simbolistas, temos a gestação de um novo papel a ser exercido no espaço público. Um papel de *flâneur*, contemplativo, mas também crítico por excelência.

Além do mais, como já mencionamos inúmeras vezes, há também a figura do “dândi”:

³⁸⁹ Baudelaire, citado por: Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.15.

³⁹⁰ Baudelaire, citado por: *Ibidem*, p.52.

³⁹¹ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.53.

³⁹² Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.54.

Há uma fórmula especial em que no homem também se unem a grandeza e o desprendimento. Ela domina a existência de Baudelaire, que a decifrou chamando-lhe “a modernidade”. Quando se perde no espetáculo dos navios no ancoradouro, é para decifrar neles uma parábola. Seu herói é tão forte, tão cheio de sentido, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como dândi. [...] O dândi se apresentava a Baudelaire como um sucessor de grandes antepassados. O dandismo é para ele como “o último brilho do heroico em tempos da decadência”.³⁹³

O dândi baudelaireano não fora buscado na alta sociedade, nem nos meios estudantis: ele é “uma figura trágico-anacrônica da modernidade” que “pelo seu estilo de vida sofisticado, pelo seu culto à perfeição estética, física, erótica e intelectual, protesta contra a depreciação de todos os ideais aristocráticos”, tais como a “honra, erudição, elegância, generosidade, etc.”. Em outros termos, o dandismo é a “rejeição categórica do meio social”, que também se referenda no satanismo baudelaireano, como a imagem do ser que se rebela contra os ditames do demiurgo: “o patrono teológico do dândi baudelaireano é o mesmo que o dos proscritos: Lúcifer”.³⁹⁴

Além disso, há de se considerar também que “se no dândi encontramos um parentesco com o anarquista e o revolucionário, não há de passar despercebida uma inclinação, que o aproxima do apolítico ou mesmo do associal: sua aversão às relações existentes estende-se afinal a toda sua época e não diferencia os dominados dos dominadores”.³⁹⁵ Em outra direção, Dolf Oehler chega a defender que há em Baudelaire uma verdadeira teoria da revolução, sendo “do mesmo modo, em política, o verdadeiro santo é aquele que açoita e mata o povo para o bem do povo”³⁹⁶, e que seria exemplificada pelo poema em prosa “Assommons les pauvres!” (“Espanquemos os pobres!”):

Quando ia entrar num bar, um mendigo estendeu-me o chapéu com um desses inesquecíveis olhares que derrubariam tronos, se é que o espírito remove-se a matéria e se o olho de um hipnotizador fizesse as uvas amadurecerem. Ouvi, ao mesmo tempo, uma voz que me cochichava ao ouvido, uma voz que eu me reconheci bem; era a voz

³⁹³ Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.27.

³⁹⁴ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.206-7.

³⁹⁵ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.207.

³⁹⁶ Charles Baudelaire citado por: *Ibidem*, p.208.

de um bom Anjo ou um bom Demônio, que me acompanha por todos os lugares. Se Sócrates tinha seu bom Demônio, por que eu não havia de ter o meu bom Anjo, e por que não teria eu a honra, como Sócrates, de obter um brevê de loucura, assinado pelo sutil Lélut e pelo bem informado Baillarger? Existe essa diferença entre o Demônio de Sócrates e o meu, pois o de Sócrates só se manifestava a ele para proibir, advertir, impedir, e que o meu dignava-se a aconselhar, sugerir, persuadir; o meu é um grande afirmador, o meu é um Demônio de ação, um Demônio de combate. Ora, sua voz cochichava isso: “Quem for igual ao outro que o prove e só é digno de liberdade quem a sabe conquistar”. Imediatamente saltei sobre meu mendigo. Com um único soco fechei-lhe um olho, que, em um segundo, tornou-se inchado como uma bola. Quebrei uma unha ao partir-lhe dois dentes, e como eu não me sentisse bastante forte, tendo nascido de compleição delicada e tivesse pouca prática de boxe, para desancar aquele velho, peguei-o com uma das mãos pela gola de seu casaco e com a outra lhe agarrei a garganta e me pus a sacudi-lo, vigorosamente, cabeça contra a parede. Devo confessar que já havia previamente inspecionado os arredores com uma olhada e havia verificado que naquele subúrbio deserto eu me achava, por algum tempo, fora do alcance de qualquer policial. Tendo, em seguida, com um pontapé, dado em suas costas, bastante enérgico para lhe quebrar as omoplatas, botei por terra aquele sexagenário enfraquecido; peguei, então, um grosso galho de árvore, que estava jogado no chão, e bati nele com a energia obstinada dos cozinheiros que querem amolecer um bife. De repetente – ó milagre! Ó alegria do filósofo que verifica a excelência de sua teoria – vi esta antiga carcaça se virar, se levantar com uma energia que eu jamais suspeitaria que houvesse numa máquina de tal modo danificada, e, com um olhar de raiva que me pareceu de bom augúrio, o malandro decrepito jogou-se sobre mim, socou-me os dois olhos, quebrou-me quatro dentes e, com o mesmo galho de árvore, bateu-me fortemente. Pela minha enérgica medicação, eu lhe havia restituído o orgulho e a vida. Então, eu lhe fiz sinais enérgicos para que compreendesse que eu considerava nossa discussão terminada e, levantando-me com a satisfação de um sofista de Pórtico, lhe disse: “Meu senhor, o senhor é meu igual! Queira dar-me a honra de aceitar que eu divida minha bolsa consigo, e lembre-se: se você é realmente filantropo, que é preciso aplicar, em todos os seus confrades, quando eles lhe pedirem esmolas, a mesma teoria que eu tive o sofrimento de experimentar sobre suas costas”. Ele me jurou que havia compreendido a minha teoria e que obedeceria aos meus conselhos.³⁹⁷

Ao mesmo tempo, Baudelaire continuava (e, naturalmente, levava à frente) a discussão sobre a importância e a necessidade da arte no mundo. Disso, temos toda uma

³⁹⁷ Baudelaire, Charles. *Petits Poèmes en prose*, Les Paradis artificiels, La Fanfarlo, Le Jeune Enchanteur. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.143-5

variedade de momentos em que o poeta critica, ora os *bourgeois*, ora os *iconoclastes*, ora os franceses de um modo geral, ora o gosto contemporâneo, ora o individualismo.

Afora essas, outra das suas principais críticas eram para com os *éclectiques*, por estes “*se acomodarem ao dado imediato da realidade*”, pelo fato de não disporem “*de um sistema definido de princípios estéticos*” e cultuarem “*um sem-número de conceitos incompatíveis*”³⁹⁸. Afirma Baudelaire: “*quem não possui o temperamento não é digno de quadros, e – como estamos fartos de imitadores, e sobretudo dos ecléticos*”.³⁹⁹

Para os ecléticos, argumenta Dolf Oehler na esteira de sua leitura de Baudelaire, “*o agradável aparece naturalmente como útil e o útil como verdadeiro e belo*”, sendo por isso inegável, além de inoportuno realizar qualquer idealização ou interpretação, de uma natureza manifesta. Essa estética eclética (ou “burguesa” para Oehler) “*agarra-se aos “fatos” que lhe surgem como “realidade”, à “realidade” que lhe surge como “natureza”*”⁴⁰⁰. O que torna fácil a compreensão de por que Baudelaire rivalizara com os realistas, tal como Champfleury, Courbet e Millet: “*a hostilidade de Baudelaire contra a natureza é uma resposta a tais correspondências*”.⁴⁰⁰ O *Salão de 1846* reverbera, nesse sentido, a “*Réfutation de l’éclectisme*” de Pierre Leroux, publicada alguns anos antes, em 1839.

De toda forma, para Baudelaire, “*a tomada de partido, em arte, não se manifesta essencialmente por meio da escolha e da concepção de temas, mas por intermédio do protesto contra a “natureza”, isto é, pela sua subjetivação e humanização*”. Antes de tudo, Baudelaire combate “*a ideologia da natureza*” e “*seus efeitos sobre a arte, a política, a moral, etc.*”.⁴⁰¹

“O poeta: o melhor dos críticos”

Em sua crítica elogiosa de Wagner, quando de sua estada e apresentação em Paris, Baudelaire escrevera que considerava “*um acontecimento completamente novo na história das artes um crítico se fazendo poeta, uma inversão das leis psíquicas, uma monstruosidade*”, ao passo que, “*ao contrário, todos os grandes poetas tornam-se naturalmente, fatalmente, críticos*”. Ao mesmo tempo em que dizia deplorar “*os poetas guiados unicamente pelo*

³⁹⁸ Oehler, Dolf, *op.cit.*, respectivamente, p.180 e p. 176-7.

³⁹⁹ Baudelaire, Charles. *Salon de 1846*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.83.

⁴⁰⁰ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.180.

⁴⁰¹ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.190.

instinto; julgo-os incompletos”. Para concluir, dizia para o leitor não se surpreender “portanto, que eu considere o poeta o melhor dos críticos”.⁴⁰²

Definido aquilo que intitulamos “a identidade, o lugar e o papel do poeta-crítico e da poesia simbolista”, há que se notar que a segunda metade do XIX marca também o que Pierre Bourdieu chamou de momento de autonomia do campo artístico e, em particular, do campo literário⁴⁰³, com a sua separação do campo político e religioso e sua relativa superação do campo acadêmico (as vanguardas e os espaços marginais).

Assim, neste capítulo intentamos trabalhar principalmente as seguintes ideias:

Em primeiro lugar, focar a importância da identidade da poesia simbolista, como produto de diferentes aportes e influências, como lugar híbrido e transformativo, com um papel de manutenção de espaços de legitimidade/autoridade de discursos “dominados” (nas palavras de Christophe Charle⁴⁰⁴), de vanguardas e sujeitos destituídos de um lugar institucional. Em outras palavras:

A identidade simbolista: para além das suas próprias características estéticas (e muitos defendem que não há homogeneidade estética e de princípios, que não há propriamente uma escola), muito mais uma certa afinidade na conduta dos sujeitos que compõe o chamado “simbolismo”. E essa conduta seria a da inovação, da transformação criativa e, principalmente, da atitude crítica.

O lugar simbolista: como sendo aquele ocupado pelo poeta-crítico, um lugar dominado no campo artístico e literário francês da segunda metade do século XIX, com todas as consequências e características dessa posição.

O papel simbolista: ao menos no que tange nossa tese, de filiação direta entre a função crítica baudelairiana, sedimentada nos simbolistas, mas também transformada em alguns em anticrítica⁴⁰⁵, e a emergência da modernidade e do campo intelectual *dreyfusard*.

⁴⁰² Baudelaire, Charles. Wagner e Tannhäuser em Paris. In: Baudelaire, Charles. *Obras completas*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

⁴⁰³ Ver: Bourdieu, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴⁰⁴ Cf. Charle, Christophe. *Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus*. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 32e Année, n°. 2 (Mar/Apr, 1977).

⁴⁰⁵ Mallarmé chegou a propor o exato protótipo do desencantamento com o mundo, do desinteresse, do palácio de cristal dos intelectuais, quando defendeu o poeta: “*ele sentiu que numa sociedade que não tem um lugar oficial para o poeta nem lhe dá a distinção que merece, o poeta não precisa se interessar por ela*”. Cf. Balakian, Anna, *op.cit.*, p.67.

Em segundo lugar, temos como certo, senão a ligação direta entre a função crítica baudelairiana/simbolista e a prática intelectual, ao menos o fato de que a discussão e a reflexão propostas para o papel do poeta e o lugar que ele ocupava e deveria ocupar, desenvolvidas por protagonistas do campo literário contribuíram para a construção do pano de fundo de onde brotaria a discussão sobre o intelectual e a intelectualidade durante o Caso Dreyfus. Ao proporcionar a transformação do poeta no protagonista da decifração dos problemas universais, ao colocá-lo em um lugar mais cosmopolita, Baudelaire e os simbolistas (e vanguardistas em geral) realizaram essa guinada de importância para o local que o poeta ocupava até então.

Em terceiro lugar, apontar o caráter aberto e acessível, receptivo, cosmopolita, da obra baudelairiana e dos simbolistas em relação aos aportes e influências estrangeiras. O que certamente se referendava em uma visão de mundo não-nacionalista, ao menos não nos moldes do nacionalismo que irá se desenvolver nas últimas décadas do XIX e que irá se cristalizar na visão *antidreyfusard*.

Uma hibridização de autores e influências estrangeiras, repetimos, forneceu o *background* para o desenvolvimento de uma mentalidade senão cosmopolita, certamente aberta às vicissitudes do que se desenvolvia para além das fronteiras de Paris e da França. Dentro desse universo de mentalidade cosmopolita temos o antecedente do campo intelectual *dreyfusard*, pois, “*contra o oficial, os pais e a pátria, a vanguarda escolheria os irmãos, em um sentido não mais nacional, mas internacional*”.⁴⁰⁶

Uma vez que uma atitude vanguardista é, de certa forma, uma “ferida” do campo artístico, e que esse campo insiste, às vezes com excessiva disposição, em “cicatrizá-la”, os protagonistas de tal postura acabam por ocupar um lugar marginal, um lugar não respaldado pelas principais autoridades do campo, mas legitimado por um público seu específico. Uma opção à pressão imposta pelo *establishment* artístico, a fim de difundir a produção *avant-gardista*, foi a internacionalização da arte, o desenvolvimento de uma perspectiva cosmopolita, que, ou agregava em torno da capital Paris uma plêiade de artistas e homens-de-letras, das mais variadas nacionalidades, ou construía redes ultranacionais (Paris-Bruxelas, Paris-Londres-Berlim, por exemplo) de colaboração (para exposição das produções artísticas, para difusão das ideias de um movimento ou escola, para a constituição de mercados, etc.).

⁴⁰⁶ Joyeux-prunel, Béatrice. Art moderne et cosmopolitisme à la fin du xixe siècle. In: Hypothèses, 2002/1, p. 187.

Essa cosmopolitização do campo artístico acabou por “salvar” certas perspectivas *avant-gardistas*, uma vez que a máxima “*ninguém é profeta em seu país*”⁴⁰⁷ é contraposta a uma relativa aceitação dessas produções para além das fronteiras originais de produção. A arte de vanguarda sobrevive ao jogo de poder encampado no campo artístico de produção, quando, a fim de garantir sua sobrevivência, exila-se a outro campo que a recebe. Ao fim, a dinâmica da cultura acaba por retornar aquele produto cultural exilado, “salvo”, legitimado e autorizado pelo campo receptor, ao seu lugar original de produção. Obviamente, portando todas as mutações, adaptações, bricolagens, características da mobilidade cultural.

O Simbolismo não foi um fenômeno diferente.

É claro que devemos ter em mente que a França do século XIX era dotada de um caráter de certo “*égocentrisme*”, que “*fundado por uma posição dominante no interior da Europa*”⁴⁰⁸, colaborava em dificultar qualquer processo de retorno.

Em quarto lugar, mencionar a existência de uma moralidade intrínseca à obra poética baudelaireana, parcialmente repassada aos autores simbolistas, mas também reconstruída por estes. “Moralidade” que se expressa em formas metafóricas, analogias, correspondências, tais como ocorre, por exemplo, nos usos das imagens de “escuridão” e “frio” por Baudelaire como conotando qualidades negativas (em *Châtiment de l’orgueil* e *Un fantôme*).

Em quinto lugar, desejamos atentar para as transformações mais significativas do campo artístico, notadamente a sua cosmopolitização diretamente relacionada com a emergência de um mercado internacional de arte (e, especificamente, literatura). Como já mencionamos, uma rede comercial de arte bastante ampla passou a se desenvolver nas últimas décadas do século XIX, compondo uma rede que ligava Paris a Berlim, Dresden, Viena, Bruxelas, Londres, Nova York. Com o século XX, essas transformações se amplificaram e o campo artístico passou a ser abrangido, mesmo que em partes, por um campo maior, do mercado.

⁴⁰⁷ Béatrice Joyeux, em sua tese, apresenta as estratégias internacionalizantes dos *avant-gardistas* parisienses que, à procura da consagração, acabam desenvolvendo um verdadeiro campo cosmopolita de arte. Ver: Joyeux-prunel, Béatrice. “Nul n’est prophète en son pays” ou la logique avant-gardiste: L’internationalisation de la peinture des *avant-gardes* parisiennes 1855-1914. Thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, Paris, Université de Paris I - Sorbonne, 2005.

⁴⁰⁸ Espagne, Michel; Werner, Michaël. La construction d’une référence allemande en France 1750/1914: genèse et histoire. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 42e année, n° 4, 1987, p. 971. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283428, acesso em 06/10/10.

Repetimos: vale notar que a inovação, vislumbrada por Baudelaire, da arte também se tornando um objeto de consumo e de comércio, adquire uma escala geográfica bastante amplificada, até então jamais vista. O campo da arte e o mercado de arte, internacionalizados, acabam constituindo a quintessência da cultura moderna.

Em sexto lugar, o desenvolvimento e a ampliação do campo jornalístico e da crítica os colocaram na posição de interlocutores, não somente nos debates sobre arte e literatura, mas também na ampla dimensão do político, fazendo com que a pressão por eles exercida muitas vezes fosse absorvida, requerendo a transformação do delicado discurso artístico e da conformação do discurso e dos projetos políticos.

Além disso, a crítica profissional também colaborava na amplificação ou na deturpação de certos movimentos – coletivamente – e artistas – individualmente – com fins mercadológicos. Por conseguinte, a crítica passa a constituir-se como uma fonte geradora de capital simbólico, como um ator no processo de formação, desenvolvimento e sepultamento dos movimentos artísticos ou da carreira de um sujeito.

Por fim, gostaríamos de apontar Charles Baudelaire e suas *Flores do Mal*, ao mesmo passo que uma chamada “função crítica” do autor, como germe da emergência do movimento simbolista, do movimento crítico/transformativo da modernidade/modernização, e do movimento de autonomização do campo intelectual. Trataremos disso no próximo capítulo.

*São as pequenas vicissitudes da vida e, se esta não nos reservar outras,
podemos nos considerar muito felizes.*

Dreyfus em 1890, carta a sua noiva Lucie Hadamard.

*Uma nuvem pairava sobre os céus da França,
Nós descobriremos mais uma estrela de esperança;
Um rubor refletido
Naquela horrível noite iluminando o mistério;
Vimos subir aos céus se elevando da Terra
Um vapor de sangue.*

*O tempo precipitando em seus obscuros abismos,
Sem poder nesta sombra enterrar seus crimes,
Um século de terror
Que da França inteira havia feito uma tumba,
E do sangue de seus filhos uma imensa hecatombe
Para destruir um erro.*

Pierre Dupont, Le Siècle.

*Vou falar a verdade, pois prometi resguardá-la, já que a justiça,
conspurcada diversas vezes, não faz isso, plena e inteiramente. Tenho o
dever de falar, eu não quero ser cúmplice. Minhas noites seriam
assombradas pelo espectro de um inocente que sofre no além-mar,
mergulhado na mais dolorosa tortura, por um crime que ele não cometeu.
[...]*

*Não tenho mais que uma paixão, uma paixão pela verdade, em nome da
humanidade que tanto sofreu e que tem direito à felicidade. Meu protesto
inflamado nada mais é que o grito da minha alma. Que ousem, portanto
levar-me perante o tribunal do júri e que o inquérito se dê à luz do dia!*

Zola, Eu Acuso.

CAPÍTULO 05

A emergência do intelectual dreyfusard

Após o desenrolar da segunda metade do século XIX, movido a polêmicas de variadas ordens e acontecimentos de comoção nacional, o desfecho quase providencial ocorreria com o chamado “*affaire Dreyfus*”. Um complexo quadro estava disposto na França do fim do XIX, mas basicamente os principais temas que colaborariam no – como ficou conhecido posteriormente – “*affaire*” Dreyfus, são: o antissemitismo havia retornado com força de militância (diversas publicações em jornais e livros), o nacionalismo exacerbado e um autoritarismo difuso. Todos, de certa forma, derivados da “derrota moral” proporcionada pela “derrota real” na guerra com a Prússia.

O trauma de 1870-1, quando da derrota para a Prússia e do massacre dos *communards*, havia instalado no imaginário francês não somente um receio com relação à figura do estrangeiro – e que repercutiria, em seu viés mais extremo, na xenofobia e no antissemitismo – e, em específico, retomado a desconfiança aberta para com o judeu – pensado como um expatriado e desenraizado; como também um certo revanchismo patriótico, expresso no viés exacerbado, virulento e extremo, do seu nacionalismo e militarismo; além de uma depressão espiritual difusa, um sentimento de decadência e de falta de esperanças. Os alvos foram fixados no judeu, na figura do traidor e no sistema político republicano e parlamentar.

Alguns dos fenômenos que emergiram desse quadro são os das Ligas, nacionalistas, militaristas, antissemitas. Mas, especialmente, devemos mencionar o movimento político chamado “*boulangisme*” (ou “*boulangisme*”), inspirado no general Georges Boulanger, ministro da guerra em 1886 e depositário de um discurso belicoso e radical com relação ao modelo parlamentarista. A “valsa dos ministérios”, principalmente após 1885, e a consequente instabilidade do governo, forneceu o terreno para a manifestação do discurso antiparlamentarista proveniente do Boulangismo.

Relacionado a esses fenômenos, temos a antessala direta do *affaire* que envolveu Alfred Dreyfus. O discurso virulento e revanchista de Boulanger contribuíra para aumentar consideravelmente a tensão entre França e Alemanha, elevando os temores de um novo conflito e exacerbando a demanda patriótica francesa em reaver as regiões da Alsácia-Lorena. Assim, sob o ministério da guerra de Boulanger acabou se constituindo uma rede de espionagem política que contava com funcionários franceses advindos das regiões anexadas pela Prússia, familiarizados com a região. A manobra é descoberta em 1887, devido a um

agente duplo servindo a soldo de Bismarck. O incidente diplomático ficou conhecido como *affaire Schnæbelé* (Guillaume Schnæbelé, comissário de polícia).

Alguns meses depois temos o surgimento do “escândalo do Panamá”: um caso de corrupção relacionado à abertura do Canal do Panamá e que envolveu vários políticos, jornalistas e empresários durante a Terceira República e levou à ruína centenas de milhares de poupançistas/investidores, em plena internacionalização da Bolsa de Paris.

Da mesma forma, o já várias vezes mencionado clima de depressão espiritual que caracterizara o *fin-de-siècle* francês, também propiciara um certo distanciamento ao “pacote moderno”: racionalidade, ciência, tecnologia, república, democracia, etc.

O Caso Dreyfus

A título de contextualização, o caso consistiu na identificação de uma ação de espionagem na França, que estaria em colaboração com o Reich Alemão, prontamente seguida de uma investigação que colocaria Alfred Dreyfus como culpado sumário do episódio. Capitão do exército francês, Dreyfus seria o “traidor ideal” por ser ao mesmo tempo judeu e alsaciano, que optara pela cidadania francesa após a anexação da Alsácia-Lorena pela Alemanha em 1871, em um momento de intensa onda antissemita e nacionalista na França. O caso desenrolar-se-ia sob a forma de forte protesto ante a inocência do acusado, mantido como tal a fim de que o exército francês não se visse fragilizado por incorrer em um erro de julgamento.

Basicamente, o início do Caso deu-se no final de setembro de 1894, quando o serviço de contraespionagem francês interceptou uma carta endereçada ao adido militar alemão em Paris, Maximilian von Schwartzkoppen, e que continham informações consideradas de importância vital ao país. O nome de Alfred Dreyfus passou então a ser aventado como sendo o principal suspeito, devido à similaridade da sua caligrafia com a contida na carta. A prisão de Dreyfus ocorreu em 15 de outubro de 1894, logo após uma breve investigação que se iniciou no começo do mesmo mês.

Quase que imediatamente, a imprensa francesa tornou-se uma das protagonistas do acontecimento. O pasquim *La libre Parole*, virulento, sensacionalista e antissemita, divulgou a informação da prisão de um oficial francês, acusado de alta traição. Além do *La libre Parole*, o antissemitismo já se encontrava em recidiva no fim do século francês (desde

1880, pelo menos – a campanha contra judeus no exército começara já em 1878 ⁴⁰⁹) e uma obra em especial havia se tornado uma espécie de bíblia para o assunto: *La France Juive* de Edouard Drumont (também era dono do *La libre Parole*), publicado poucos anos antes, em 1886. Ao longo dos meses que seguem à condenação de Dreyfus, a imprensa nacionalista e antisemita orchestra uma vasta campanha difamatória, não só contra o condenado, mas também contra os judeus de uma maneira geral, sobre os quais recaía a acusação de não possuírem pátria e formarem uma nação dentro da nação, de serem sujeitos desenraizados e interessados apenas na ascensão social e na obtenção de prestígio.

Com os *pogroms* na Rússia czarista e as perseguições brutais efetuadas contra judeus na Europa oriental, uma grande leva de judeus se refugiara na França (principalmente Paris, na região da Alsácia-Lorena e na Argélia), renovando o mito da invasão judia e aumentando ainda mais o antijudaísmo (que após 1880 se converteria em antissemitismo):

Mas as verdadeiras razões da febre antisemita devem ser procuradas, sem dúvida, num grande descontentamento geral. Nos últimos 25 anos do século XIX, as novas formas econômicas e políticas que a sociedade francesa assume, suscitam ansiedade, medo e frequentemente a cólera em todos aqueles ligados à antiga ordem ou que sofrem com as mudanças: essa inquietação estimula a procura de responsáveis. As revoltas, confusas e disparatadas, convergem para a infelicidade e para o ressentimento. As pessoas revoltam-se contra o modo de vida moderno proveniente do progresso tecnológico e da sociedade industrial, contra o êxodo rural e a exploração dos operários, contra as dificuldades que o desenvolvimento do capitalismo causa aos empresários e comerciantes, contra a dura lei dos bancos, contra a miséria de uns, a ruína de outros, o esmagamento de todos os pequenos por um sistema econômico desumano e cruel. Revoltam-se contra a democracia interpretada como governo de todos, contra o princípio de igualdade, contra o sistema parlamentar, contra o governo de advogados tagarelas e impotentes. Revoltam-se contra a rejeição a Deus, o princípio da laicidade, a destruição das virtudes cristãs, contra a queda da influência católica. Revoltam-se contra os valores liberais que caracterizavam o século das Luzes, contra a utopia da qual se alimentou o pensamento europeu até a Revolução. Revoltam-se contra a soberania da ciência e da razão, contra a fé no necessário progresso das sociedades. E, sem dúvida, essas revoltas provêm de camadas sociais muito diferentes e não têm coerência. ⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Cf. Bredin, Jean-Denis. O Caso Dreyfus. São Paulo: Scritta, 1995, p.06.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p.22-3.

Portanto, aliado ao clima depressivo do *fin-de-siècle*, certamente que motivos não faltavam para revolta, sendo que “*algumas surgem das forças conservadoras, nostálgicas dos valores e das hierarquias que a Igreja e a Monarquia defendiam. Outras traduzem somente o medo dos transtornos que a sociedade industrial e a concentração urbana impõem. Outras exploram a miséria das vítimas do capitalismo*”. Mas todas “*são semelhantes na rejeição: recusam o individualismo racionalista da sociedade liberal, recusam o capitalismo e seus métodos de exploração, recusam o sistema parlamentar corrompido, recusam a dissolução dos laços sociais na sociedade burguesa*”.⁴¹¹ Relembrando passagem mencionada acima: “*os maus tempos de outrora são sempre a Belle Époque de alguém*”.⁴¹²

Explorando o imaginário antissemita fortalecido por duas décadas de propaganda, e auxiliado pelo “bode expiatório” fornecido pelo Caso, a década de 1890 assiste a um crescendo da estratégia de estigmatização. Jornais como o *La libre Parole*, *L’Intransigent*, *Le Pélerin*, *La Croix* e até mesmo o *Petit Journal* (cujo principal administrador é judeu) tornam-se cada vez mais virulentos: “*em todo acontecimento desonesto, sempre há um judeu. Será muito fácil fazer uma boa limpeza*”; “*um belo dia um judeu rouba documentos secretos, num outro, sem o menor respeito, o mesmo judeu vende os papéis para um alemão. A pátria está em todos os lugares onde há bom dinheiro*”; “*a judiaria apodreceu tudo, ela constitui um cancro horroroso*”; “*os judeus são vampiros*”; “*quando se trata de roubar, corromper ou trair nosso país, o judeu sempre toma para si tal tarefa*”; “*esses judeus horrorosos, vomitados na França pelos guetos alemães, mal falam nossa língua*”.⁴¹³

De forma questionável quanto à sua legalidade, um dossiê secreto foi enviado para a corte um dia antes do julgamento, sem o conhecimento da defesa e dos acusados. Uma vez processado da acusação de entregar documentos secretos aos alemães, Dreyfus foi condenado à degradação militar (“*esse infeliz passou pelos tratos do mais tremendo suplício conhecido na história das torturas morais*”⁴¹⁴), a prisão perpétua por “*haute trahison*” e a deportação para a Ilha do Diabo na Guiana Francesa.

A partir disso, a família de Dreyfus iniciava uma demorada investigação paralela, cujo objetivo era demonstrar sua inocência. Após uma série de inconsistências encontradas na condenação (violação de regras do procedimento militar e juntada posterior de documentos

⁴¹¹ *Idem*.

⁴¹² Weber, Eugen, *op.cit.*, p.10.

⁴¹³ Dos jornais *La libre Parole* e *La Croix* ao longo de novembro de 1894, citado por: Bredin, Jean-Denis, *op.cit.*, p.85-6.

⁴¹⁴ “*A lenta e implacável pragmática esgotou no flagelado o cálix das afrontas possíveis. Se entre elas não figura o esbofeteamento, dir-se-ia que não é senão para poupar à mão do executor o vilipêndio do contato com o rosto do réprobo*”. Barbosa, Rui. O processo do capitão Dreyfus. São Paulo: Ed. Giordano, 1994, p.102-3.

forjados tal como a chamada “falsificação Henry”), vemos a participação do jornalista Bernard Lazare engajando-se à causa Dreyfus, ao publicar uma brochura intitulada “*Une erreur judiciaire. La vérité sur l’Affaire Dreyfus*”.⁴¹⁵

Para complicar ainda mais o caso, em março de 1896, o coronel Georges Picquart, chefe de contraespionagem, descobriu que o traidor real era o comandante Ferdinand Esterházy. Confia essas informações ao seu amigo Louis Leblois, que, por conseguinte, as confia a Auguste Scheurer-Kestner. O Estado-Maior, no entanto, tentando encobrir o erro judiciário – mas também o complô, como defende Joseph Reinach⁴¹⁶, contemporâneo dos acontecimentos – recusa-se a reconsiderar sua decisão e envia Picquart para novo posto na Tunísia (certamente, como punição ou ameaça).

Assim que o *bordereau* originário do caso é publicado pela imprensa e que um dos membros do *entourage* de Esterházy reconhece a autoria e a escrita deste para a carta destinada a Schwartzkoppen, portanto fornecendo um ambiente mais “amigável”, Picquart decide comunicar ao político Auguste Scheurer-Kestner suas evidências. É expulso do exército logo em seguida e preso por quase um ano, afinal “*o constrangimento era grande, pois a condenação de Esterházy acarretaria necessariamente a revisão do processo Dreyfus; e isso é que o Estado-Maior queria evitar a qualquer custo*”.⁴¹⁷

Em novembro de 1897 as agitações em torno do caso começaram a ganhar relevo com as publicações de Gabriel Monod no *Le Temps* – que afirma o erro judiciário que vitimou Dreyfus – e o primeiro artigo de Émile Zola no *Le Figaro*. Em dezembro, Zola publica *Lettre à la jeunesse*. E em janeiro de 1898, enfim, Zola publica *J’accuse*, no jornal *L’Aurore*, de George Clemenceau⁴¹⁸. Logo em seguida, na esteira da condenação de Dreyfus e de Picquart, o escritor dos Rougon-Macquart também é processado e condenado por difamação (e “exemplado” com a pena máxima). Para fugir da prisão, exila-se na Inglaterra.

O Caso, até certo ponto, só foi possível devido à incapacidade de Auguste Mercier (ministro da guerra) em abafar os erros que se somavam no desenvolvimento do processo de Dreyfus: o que explicaria “*os erros grosseiros, as defesas improvisadas, as atitudes decididas*”, mas também a “*obstinação em emperrar a revisão, nas acusações sem provas, nos julgamentos peremptórios e sobre sua honra*”.⁴¹⁹ Em outros termos, Mercier foi inábil

⁴¹⁵ Lazare, Bernard. *Une erreur judiciaire. L’affaire Dreyfus*. Paris: P.-V. Stock, 1897.

⁴¹⁶ Ver: Reinach, Joseph. *Histoire De L’Affaire Dreyfus (1901-1911)* (7 vols.). Paris: Éditions de la Revue Blanche, 1901-1911.

⁴¹⁷ Zola, Émile. Zola/Rui Barbosa Eu acuso! O Processo do Capitão Dreyfus. São Paulo: Hedra, 2007, p. 35- 53.

⁴¹⁸ Zola, Émile. *J’accuse!* In: *L’Aurore*. Paris: 1898/01/13 (Numéro 87).

⁴¹⁹ Peter, Jean-Pierre. *Dimensions de l’Affaire Dreyfus*. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 16e Année, n°. 6 (Nov/Dec, 1961), p. 1144.

em tratar o assunto e deixá-lo vazar à imprensa, que desdobrava o processo em um Caso amplo e de domínio público. Certamente, com variadas deformações (vide a imprensa nacionalista e antissemita).

Da mesma forma, a amplificação do Caso pela da imprensa, permitiu verificar o “*clima e o terreno de onde se exala, dizem, o conteúdo psicológico da crise*”: “*o comportamento da sociedade francesa, neste momento, nos prova que uma disposição íntima preparou-a para se dividir em opiniões contrárias, cegas, irrefletidas*”, além de que, em relação à imprensa, “*a medida precisa onde ela disfarça os fatos, onde ela tem sido obstáculo à serenidade e ao conhecimento de seus leitores, a imprensa é um documento sobre a história de seu próprio desarranjo*”.⁴²⁰

Em termos de espaços, ao menos no campo universitário, o coração da crise foram a École Normale Supérieure e a Sorbonne, além da École Nationale des Chartes. Por sinal, o caso da Escola de Chartes nos fornece uma boa “*ilustração das tensões que então dividiram a corporação dos historiadores*”: o engajamento dos historiadores chartistas como *dreyfusards* ou *antidreyfusards* está diretamente ligado com suas afiliações políticas (direitistas *royalistes*, moderados de centro-direita, de centro-esquerda, boulangistas, radicais, reacionários orleanistas), e também reproduz efeitos de geração (historiadores mais novos e afeitos à experiência republicana tendem a ser *dreyfusards*). Até certo ponto, “*a luta pela legitimação das competências torna-se um dos temas centrais da intervenção do historiador no nicho do judiciário*”.⁴²¹

Até então, as personagens envolvidas na acusação de Dreyfus eram basicamente provenientes das esferas militares (Armand du Paty de Clam – considerado por Zola “*a personificação do Caso Dreyfus*”⁴²² –, além de Joseph Henry, Auguste Mercier, Charles-Arthur Gonse, Hubert Henry, Jean-Baptiste Billot, o ministro de guerra Cavaignac, etc.). Depois dos artigos de Zola, começaram a afluir para o debate cada vez mais nomes civis, tais como Jean Jaurès (que escreveu uma série de artigos no *La Petite République*), formando um cenário de forte disputa e que ficou conhecido pela dicotomização entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*, representado também pelo fenômeno intenso de criação de diversas ligas.

Além do mais, é oportuno tecermos um breve mapeamento desses dois lugares, *antidreyfusards* e *dreyfusards*. Recapitulando, do lado dos *antidreyfusards* temos: o jornalista Edouard Drumont, editor do *La libre Parole* e autor da bíblia antissemita *La France Juive*,

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 1151-2.

⁴²¹ Ribémont, Thomas. Les historiens chartistes au cœur de l’affaire Dreyfus. In: *Raisons politiques* 2/2005 (nº 18), p. 99 e 108, respectivamente.

⁴²² Zola, Émile. Zola/Rui Barbosa Eu acuso! O Processo do Capitão Dreyfus. São Paulo: Hedra, 2007, p. 35- 53.

além de criador da *Ligue nationale antisémite de France*, fundada em 1889 e expressão direta do sucesso de *La France Juive* e da crise do Boulangismo. Constituída por diferentes órgãos, as principais atividades da Liga eram realizadas pelo *La libre Parole*, pelo *L'Antijuif* de Jules Guérin, pelo *La Cocarde* de Maurice Barrès, pelo *L'Intransigeant* de Henri Rochefort e pelo jornal católico *La Croix*. Edouard Drumont e, por conseguinte, seu jornal, ganharam grande notoriedade com a denúncia exclusiva do “*scandale de Panama*”, em 1889.

Outro nome importante do nicho *antidreyfusard*, é o do poeta, romancista e dramaturgo Paul Déroulède, defensor do exército e fundador da *Ligue des patriotes*, movimento pioneiro do nacionalismo francês e da história das ligas na França, cuja fundação remete a 1882 (dissolvida em 1889, retorna à ativa com o Caso Dreyfus em 1897). Essa liga, antissemita e militarista, tem seu nascimento diretamente ligado ao trauma de 1870-1, quando da derrota da França para a Prússia. Déroulède ⁴²³, se aproveitando das exéquias de Félix Faure em 1899, tentou um golpe de Estado, que prontamente se viu frustrado. Diretamente unido à Liga dos Patriotas, temos o cotidiano *L'Écho de Paris*.

O escritor e político Maurice Barrès, além do crítico literário Jules Lemaître, ambos também antissemitas, além de estarem vinculados à Liga dos Patriotas, também são os fundadores da *Ligue de la patrie française*. Fundada em 1898, no quadro do *affaire Dreyfus*, intentava-se como reação direta à criação da *Ligue des droits de l'homme* e como um meio de federar o movimento *antidreyfusard*.

Da liga *antidreyfusard*, também fizeram parte: Louis-Norbert Carrière, Jules Méline, Jules Quesnay de Beaurepaire, Charles Maurras, Ferdinand Brunetière, François Coppée, Paul Bourget, Edgar Degas, Auguste Renoir, o músico Vincent d'Indy, o pintor e desenhista Jean-Louis Forain, o caricaturista Caran d'Ache, entre outros.

Seguindo Zola e aos preceitos da *Ligue des Droits de l'Homme* (fundada em 1898 pelo republicano Ludovic Trarieux), inúmeros outros intelectuais aderiram ao “Manifesto dos Intelectuais”, entre eles Anatole France, Marcel Proust, Georges Clemenceau, Jean Jaurès, René Waldeck-Rousseau, Octave Mirbeau, Charles Péguy, Daniel Halévy, Fernand Gregh, Félix Fénéon, Joseph Reinach, Lucien Herr, Charles Andler, Victor Bérard, François Simiand, Georges Sorel, Claude Monet, Jules Renard, Émile Durkheim, Gabriel Monod, Lucien Lévy-Bruhl, o diretor do Instituto Pasteur Emile Duclaux, entre outros.

⁴²³ Lembrando o duelo já referenciado entre Jules Bois e Stanislas de Guaita, e a título de curiosidade, Déroulède também se bateu em duelo de pistolas com, nada mais nada menos, que Georges Clemenceau em 1892, a quem acusara de envolvimento no escândalo do Panamá; e também com Jean Jaurès, em 1904. Ambos, sem maiores consequências.

Com o desenrolar do caso, com o pedido de revisão e com a descoberta de Esterházy, o próprio presidente francês, Félix Faure, antes francamente hostil à revisão do processo de Dreyfus, com a pressão que começa a se formar, principia a gradativamente rever sua posição (até sua escandalosa morte em 1899). Zola, em seu artigo-carta “eu acuso”, chegara a dizer para Félix Faure que “*a vergonha está estampada no rosto da França, e a história registrará que foi sob a sua presidência que tamanho crime social foi cometido*”.⁴²⁴ A reabilitação ocorre somente em 1906, doze anos depois da condenação. Dreyfus será restaurado no mesmo dia que Picquart.

Já no que tange o uso do “intelectual” para descrever àqueles que compunham o quadro dos *dreyfusards*, o termo foi primeiramente utilizado em acepção pejorativa por Maurice Barrès e Ferdinand Brunetière em seus escritos *antidreyfusards*, como uma forma de denunciar o compromisso dos *dreyfusards* para com Dreyfus e, conseqüentemente, com o terreno da traição, da espionagem, da causa estrangeira, apátrida ou antipatriótica. Mas também ao intentar relacionar a imagem de Zola ou Mirbeau, por exemplo, como a de sujeitos refugiados na abstração, na “torre de cristal”, apartados da realidade, impossibilitados de compreender temas que não lhe são familiares.

Se, de partida o termo era carregado pejorativamente, logo foi assumido pelo grupo dos defensores de Dreyfus e sua acepção se transformou, tomando como substrato a imagem positiva dos *dreyfusards*, derivada principalmente do capital simbólico de um Zola e um Anatole France.

Ao mesmo tempo em que os acadêmicos engajavam-se no problema, tais como Émile Duclaux e Émile Durkheim, as respostas aos ataques dos *antidreyfusards* se refinavam e ganhavam diferentes contornos; baseados em diferentes capitais simbólicos, temos o início da tentativa de contestação da legitimidade dos “intelectuais”. Maurice Barrès foi um dos primeiros a expor “intelectual” como chacota, ao sugerir que “*a maioria dos signatários da petição a favor de Dreyfus eram obscuros graduados a seguir seus professores*”.⁴²⁵

Um dos que estigmatizaram os *dreyfusards* como “*intellectuels*” foi o *antidreyfusard* Ferdinand Brunetière: “*o simples fato de que recentemente criaram esta palavra “intelectuais” para descrever como um tipo de casta nobre, as pessoas que vivem em laboratórios e bibliotecas - este fato apenas denuncia um dos trabalhos mais ridículos do*

⁴²⁴ Zola, Émile. Zola/Rui Barbosa Eu acuso! O Processo do Capitão Dreyfus. São Paulo: Hedra, 2007, p. 35- 53.

⁴²⁵ Sapiro, Gisèle. Modelos de Intervenção Política dos Intelectuais: o Caso Francês. Revista Pós Ciências Sociais, v.9, nº 17, jan/jun. 2012, p.31-2.

nosso tempo".⁴²⁶ Juízo que, até certo ponto, se ancora na imagem negativa da experiência dos poetas simbolistas e decadentistas, assim como na experiência do *flâneur* baudelairiano.

Diria, ainda: estes "intelectuais":

*[...] reivindicam o direito de se meterem em questões sobre as quais não têm nenhuma competência em função de suas especializações: "eles apenas divagam com autoridade sobre coisas de sua incompetência". A erudição e a ciência não se identificam com a inteligência e podem, inclusive, lhes ser contrárias na medida em que o saber especializado é "limitado", portanto, "restrito", oposto às "ideias gerais". A inteligência não pode substituir a "experiência", a "firmeza de caráter" e a "energia da vontade". A ciência não dá, assim, "títulos para governar seus semelhantes". E conclui que o cientificismo na verdade encobre "as pretensões do Individualismo", que é um princípio de anarquia.*⁴²⁷

Em se tratando da oposição entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*, segundo Michel Winock, esta não se enquadra ou se reduz simplesmente – “*caráter irreduzível do político ao social*” – às polarizações conexas ao século XIX, tais como burguesia/proletariado, ou Revolução/Restauração, da mesma forma que seria simplista relacioná-los imediatamente à esquerda/direita:

*O Caso Dreyfus não está no molde destes dois conflitos-tipo. Sem dúvida, o conflito esquerda-direita, a partir da formação do governo de Waldeck-Rousseau em 1899, ocupa a frente da cena política por vários anos, mas foi uma consequência política do caso, e não seu fundamento. Da mesma forma, o modelo da luta de classes mal predomina neste caso, ainda que ele deva fazer a sua parte: as hesitações socialistas fortalecem o campo dreyfusista deixando o caso situado fora do confronto de classe contra classe. Uma análise aprofundada dos atores presentes interdita, no entanto, efetuar qualquer consideração de classe: a sociologia dos intelectuais dreyfusard não casa com os mesmos contornos da que se faz com os escritores nacionalistas. A verdade, porém, é que a linha divisória do Caso Dreyfus está localizado em outro terreno.*⁴²⁸

Tal dicotomização social irá também se cristalizar em um duplice sistema de valores, opostos termo a termo:

⁴²⁶ Citado por: Peter, Jean-Pierre, *op.cit.*, p. 1160.

⁴²⁷ Ferdinand Brunetière citado por: Sapiro, Gisèle, *op.cit.*, p.32.

⁴²⁸ Winock, Michel. *Les affaires Dreyfus*. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire, nº. 05. Número especial: Les guerres Franco-Françaises (Jan/ Mar., 1985), p. 21-2.

<i>Dreyfusisme</i>	<i>Antidreyfusisme</i>
Vérité	Autorité
Justice	Ordre
Raison	Instinct/Lois naturelles
Universalisme	Nationalisme exclusif (antisémitisme, xénophobie)
Droits de l'homme (individualisme)	Préservation sociale (holisme)

Figura 4: Sistemas de valores. ⁴²⁹

E é nessa dualidade, que contrapõe individualismo e holismo, que temos o mais vigoroso embate ideológico, morais antagonistas e que repercutem também em dois sistemas políticos: de um lado a defesa dos direitos humanos – do homem-indivíduo –, de outro lado, aqueles que defendem a coesão social contra os interesses individualistas. Enquanto que a “moralidade dos direitos humanos conduz a um regime democrático”, a moral da “sociedade orgânica” favorece “um sistema que promove a ordem, a unidade e a hierarquia: ou um regime autoritário ou – conclusão que Maurras deduziu do seu nacionalismo – uma monarquia”, ou seja, “um regime unívoco, que mantém a coesão e o conjunto, sobre aqueles que se curvam a todas as influências mortíferas dos novos tempos”. ⁴³⁰

Entre outros aspectos que emergiram do fenómeno “Caso Dreyfus”, ou que tiveram relações diretas pela sua contemporaneidade, temos o *tour de force* do jornalismo francês. Com o Caso, um grande elenco de jornalistas entra em cena, “o Caso Dreyfus é marcante no capítulo da história da imprensa”, da mesma forma que naquele momento “o jornalismo separa-se do beletismo e envereda pelo caminho das cruzadas e da participação política” ⁴³¹.

⁴²⁹ Extraído de: *Ibidem*, p. 24.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 24-5.

⁴³¹ Dines, Alberto. Dreyfus, ou a guerra das manchetes. In: Barbosa, Rui, *op.cit.*, p.19.

Do jornalismo do Caso emergiram, entre outros fenômenos posteriores, o moderno sionismo político de Theodor Herzl, jornalista e advogado judeu nascido em Budapeste, que se tornara um importante correspondente do Caso em Paris. A partir do seu engajamento na questão, acabara por formular sua tese, contida no livro escrito em 1896, *Der Judenstaat* (O Estado Judeu), no qual defende a criação de um abrigo permanente para os judeus, ao se dar conta de que a simples assimilação cultural seria incapaz de livrar os judeus da discriminação e da perseguição histórica a que eram vítimas.

Há de se considerar também, a precoce investida “intelectual” de Rui Barbosa no caso, tida como a primeira defesa de Dreyfus. O artigo *O processo do Capitão Dreyfus* fora enviado para a redação do *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, já em 7 de janeiro de 1895, dois dias após a degradação pública de Alfred Dreyfus na Escola Militar. Rui Barbosa encontrava-se exilado em Londres, devido à perseguição de Floriano Peixoto. Mais tarde, tal artigo constará na sua publicação intitulada *Cartas da Inglaterra*, lançada em 1896.⁴³²

Não somente. Além do jornalismo, que conquistara expressão ao longo de todo o XIX, e que se tornara definitivamente uma voz a ser ouvida por outras esferas sociais e campos produtores de conhecimento, temos também o direito como outro importante interlocutor. Talvez, pela própria natureza injusta e obscura do Caso, inúmeros advogados, juristas, legisladores e instituições associadas a esse ofício, passaram a intervir e participar no desenrolar dos fatos. Por exemplo, já em 1899, a *The Harvard Law Review Association* publica uma rápida “visão” do caso, em seus termos jurídicos:

Em janeiro, 1898, os Dreyfusistas levaram a julgamento público o comandante Esterházy – novamente um militar da corte marcial – sob a acusação de ter escrito o “bordereau”. Um dos pontos principais dos Dreyfusistas era a semelhança de caligrafia de Esterházy com a do “bordereau”. A teoria da defesa de Esterházy foi de que ele foi escrito por Dreyfus, mas que, na tentativa de evitar qualquer suspeita ele havia imitado a mão de Esterházy – uma curiosa inconsistência à luz da linha da prova que provocou a condenação de Dreyfus, pois o “bordereau”, ao que parece, supostamente ter sido escrito por Dreyfus em sua própria mão. O tribunal recusou-se a permitir que a acusação a depor ou a fazer qualquer referência ao julgamento de Dreyfus e a contradizer o veredicto, declarando coisa julgada (chose jugée). Naturalmente, Esterházy foi absolvido. A condução do julgamento mostrou muito claramente que o resultado foi proferido sob encomenda, e o único ponto marcado pelos Dreyfusistas foi em

⁴³² Ver: *Idem*.

*mostrar – de forma conclusiva – que Esterházy foi minuciosamente malandro.*⁴³³

Mas também um tipo novo de nacionalismo, “*tal qual se estrutura no fim do século XIX*”, “*um nacionalismo de exclusividade*” e que “*se define de acordo com suas fobias: o parlamentarismo, a espionagem alemã, o estrangeiro, o judeu*”. Um nacionalismo, como dito, fortemente cimentado em um antissemitismo, denunciado como “*‘invasão judia’ exitoso em mobilizar ‘burgueses e proletários’, ‘clericais e ateus’, ‘republicanos e monarquistas’*”.

434

Além disso, tem-se também, como em nenhum outro lugar, o acirramento da dicotomização entre *droite* e *gauche*, que se torna ainda mais perceptível e significativa, embora nem sempre facilmente relacionáveis diretamente aos *antidreyfusards* e *dreyfusards*, respectivamente. O nacionalismo, por exemplo, que antes integrara o horizonte ideológico da esquerda revolucionária no final do XVIII, passando pelo dúbio Boulangismo da metade do XIX, acabara por estacionar como “bem” no ideário da direita *antidreyfusard*.

O intelectual e a intelectualidade⁴³⁵

No fenômeno que chamamos “sociedade”, uma configuração característica de posições relacionadas às funções, comportamentos e visões de mundo dos sujeitos, acaba por auferir seu caráter específico e colabora na conformação de identidades e da própria cultura. Nessa sociedade, os indivíduos que a compõe assumem diferentes posições ou são postos a assumir estas posições, formando grupos e identidades que os tornam reconhecíveis.

Assim, o intelectual é o indivíduo que participa do grupo reconhecido como “intelectualidade”, que se conforma a essa posição e àquilo que ela pressupõe. O intelectual ocupa um lugar nessa configuração. “Lugar”, mas não em um sentido estamental, ou então corporativista, mas como um espaço humanizado dotado de identidade, como “domínios de socialização” ou então “ecossistema”. “Lugar”, cujo status só será reconhecido mediante o jogo de negociações característico da construção de identidades.

Em certo sentido, essa negociação chega a uma conclusão, favorável ao reconhecimento do “intelectual” e da “intelectualidade” na sociedade francesa, com o Caso

⁴³³ The Dreyfus Case. Harvard Law Review, Vol. 13, No. 3 (Nov., 1899), pp. 214-215.

⁴³⁴ Winock, Michel. Les *affaires* Dreyfus. In: Vingtième Siècle. Revue d’histoire, nº. 05. Número especial: Les guerres Franco-Françaises (Jan/ Mar., 1985), p. 23.

⁴³⁵ Até certo ponto, a argumentação que aqui se apresenta, já foi objeto de outros trabalhos de nossa autoria.

Dreyfus. Negociação que, de antemão, pressupõe um processo. A nosso ver, esse processo remete, senão além do marco temporal aqui proposto, pelo menos até o surgimento da crítica sociocultural baudelairiana, rescaldo da *bataille romantique* dos anos 1820.

Ao se pensar o “lugar” que os intelectuais ocupam, é de nosso interesse não só a compreensão do termo que os nomeia e que também lhes fornece identidade, mas o entendimento das ideias, sistemas de pensamento, visões de mundo, que conformam as mentes e as ações, a forma como esses indivíduos (enquanto partícipes do grupo nomeado) projetam-se na sociedade, a organização e os vínculos entre os indivíduos que compõe esse grupo (através do seu discurso e da sua ação), a “identidade” do seu discurso e os lugares onde ele é produzido e emitido.

Dessa forma, primeiramente devemos ter em mente, que o próprio “nome” que o grupo atribui a si mesmo (ou que noutros casos lhes é atribuído), é produto de uma confecção que leva em consideração (talvez em parte) essa posição, esse “lugar” ocupado. Como um reconhecimento antecipado da identidade de grupo. “Nomear” é impor limites, conter a polissemia e estabelecer domínios (ou “lugares”). Uma das primeiras constatações é a de que o termo que os nomeia surge com uma defasagem temporal relativamente ampla em relação à origem e desenvolvimento do grupo social particular. Nesse sentido, pode-se pensar uma história particular do termo e seu desenvolvimento (uma semântica, ou uma história do conceito), paralela a uma história do grupo social específico que aquele termo referencia. No caso deste trabalho, optamos, evidentemente, pelo segundo caminho.

Analogamente, o “intelectual” já foi identificado em diversos momentos históricos (escribas no Egito antigo, filósofos na França do XVII, os humanistas da Renascença, etc.), muito anteriores a sua “data de nascimento”, sendo geralmente percebido como uma genérica “classe culta”. Intelectual *avant la lettre*, *lato sensu*. Em *stricto sensu*, somente após a nomeação dos peticionários *dreyfusards*, embora também usado em sentido pejorativo, que temos a origem do termo “intelectual” se referindo a um grupo de indivíduos com suas características específicas. Em outra perspectiva, podemos ainda concordar que “*se na maior parte das sociedades encontramos um grupo ou categoria de indivíduos exercendo uma função intelectual, como o clero, é somente a partir do século XVIII que emerge na Europa um campo intelectual relativamente autônomo*”.⁴³⁶

Com o avanço da modernidade e dos processos de modernização, diga-se o avanço e desenvolvimento do capitalismo, na esteira da industrialização, da construção de

⁴³⁶ Sapiro, Gisèle, *op.cit.*, p.20.

estradas de ferro, da popularização de diferentes meios de transportes individuais e coletivos, da urbanização, da formação de uma sociedade civil, das reformas dos aparelhos administrativo e burocrático estatais, da flexibilização no acesso a cargos burocráticos, do advento e expansão da educação pública, da renovação das universidades, da laicização da sociedade, das transformações comportamentais, etc., temos o fundamento para a emergência daquilo que caracteriza o intelectual. Resumindo: a figura do intelectual e o próprio campo intelectual são fruto direto da modernidade e dos processos de modernização, do seu desenvolvimento e difusão.

É uma profunda mudança nas chamadas *Ars Liberales* que torna possível a existência de uma classe culta, separada e diferente do clero e da aristocracia. Já em Jean Le Rond d'Alembert, passando por Edmund Burke, Johann Gottlieb Fichte e Aléxis de Tocqueville, que se verifica uma reflexão sobre os problemas dos intelectuais, efetivamente o lugar que eles ocupam e a legitimidade para o ocuparem, embora escrevessem referindo-se às “*gens de lettres*”, aos “*philosophes*” ou aos “*gelehrten*”.⁴³⁷ Parafraseando Pierre Bourdieu, a socióloga Gisèle Sapiro argumenta que “*os intelectuais ocupam uma posição dominada no seio das classes dominantes como detentores de um capital cultural que se diferenciou do capital econômico com a institucionalização do sistema escolar*”.⁴³⁸

Porém, apesar de todo esse movimento laicizante e de reivindicação de autonomia da razão com relação às instituições eclesiásticas e estatais ocorrer ao longo dos séculos XVIII e XIX, somente na virada para o XX que temos a nomeação do fenômeno. A atribuição do termo “intelectual” ao grupo referente marca o local e a sua “data de nascimento”. É na França do *affaire* Dreyfus, que Émile Zola convoca a público uma nova categoria: a dos intelectuais.

*O termo deve a esta conjuntura sua ambiguidade original: de fato, ele faz referência tanto ao conjunto dos produtores culturais quanto àqueles que, dentre esses, intervêm no espaço público enquanto tais. A definição política precedeu a definição profissional, que se fixa nos anos 1920.*⁴³⁹

⁴³⁷ Ver: Lopes, Marcos Antônio. Pena e espada: sobre o nascimento dos intelectuais. In: _____. Grandes nomes da História Intelectual. São Paulo: Contexto, 2003.

⁴³⁸ Sapiro, Gisèle. Modelos de Intervenção Política dos Intelectuais: o Caso Francês. Revista Pós Ciências Sociais, v.9, nº 17, jan/jun. 2012, p.22.

⁴³⁹ *Ibidem*, p.21.

Aqui, o foco dos interesses residia na defesa de valores morais e políticos tomados como causas universais: a justiça, a verdade, a liberdade.⁴⁴⁰ Uma problematização que tomasse como objeto a ideia de “causas universais” nos remeteria à teoria do direito natural e, portanto, a Aristóteles, Hobbes, Locke, Hugo Grotius, Tomás de Aquino, etc. A teoria do direito natural (ou, ainda, jusnaturalismo), *grosso modo*, tem como escopo a fundamentação de princípios universais, por meio de uma razão prática, que dirigiriam as práticas humanas. Em outros termos, valores que seriam considerados bens da humanidade e evidentes em si mesmos. Diversos documentos, declarações e constituições, surgiram com base no jusnaturalismo e nos valores por ele definidos, tais como a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, documento central da Revolução Francesa. Em certo sentido, “valores universais” e seu arraigamento são também um epifenômeno da modernidade.

Apesar da difusão e aceitação dos princípios expostos pelo jusnaturalismo por uma ampla camada da população, nem todos os acolhiam igualmente e *in totum*. Em certo sentido, Baudelaire e seu satanismo poético/crítico eram uma afronta à universalidade de certos valores. Posteriormente, Friedrich Nietzsche também propôs uma “transmutação de todos os valores” e um questionamento de determinados valores morais, amplamente difundidos.

Assim, uma vez que a teoria do jusnaturalismo não era largamente aceita, a emergência do intelectual *dreyfusards* e o seu próprio desenvolvimento posterior, até certo ponto, assenta-se em uma *petitio principii*. Por isso mesmo, temos, a desdém da aparente incoerência, *dreyfusards* e *antidreyfusards*, os primeiros defendendo valores como justiça e liberdade. Até porque, em certo nível, o campo intelectual, além de se encontrar nas fronteiras e intersecções do campo político e dos campos de produção cultural específicos (ciência, arte, acadêmico-universitário, midiático, sindical, etc.), também opera como campo de produção ideológica.⁴⁴¹ Da mesma forma, Pierre Bourdieu também defende que o campo intelectual é como um “*universo relativamente autônomo, onde se elaboram, na concorrência e no conflito, os instrumentos de pensamento do mundo social objetivamente disponíveis em um dado momento do tempo*”, e também “*onde se define, ao mesmo tempo, o campo do pensável*”.

⁴⁴⁰ Ver: Prochasson, Christophe. O Caso em todos os seus aspectos. In: Rioux, Jean-Pierre; Sirinelli, Jean-François (Org.). Para uma história cultural. Lisboa: Ed. Estampa, 1998, p. 221-236. Outro autor, Serge Bernstein, verifica uma dupla dimensão de desdobramentos posteriores do caso: “*uma dimensão penitencial de uma parte, cujas intervenções de Sorel, Halévy e Tharaud levaram adiante as características e as nuances de uma dimensão normativa; de outra parte, que se encarna na defesa dos valores e constitui os fundamentos da cultura republicana, encarnação mais forte e mais duradoura da posteridade do Caso Dreyfus*”. Laurent, Sébastien. L’Affaire après l’Affaire. In: Vingtième Siècle. Revue d’histoire, No. 52, Numéro spécial: Les crises économiques du 20e siècle, (Oct. - Dec., 1996), pp. 135-136.

⁴⁴¹ Cf. Sapiro, Gisèle, *op.cit.*, p.21.

politicamente ou, se preferirmos, a problemática legítima".⁴⁴² Ao longo do século XX ficou relativamente claro o caráter ideológico de determinados "valores universais" (igualdade tomada como principal mote da esquerda, liberdade como o principal foco da direita).

Em uma tentativa de definição da noção de "intelectual *dreyfusard*" podemos atentar para, em primeiro lugar, a defesa de determinados valores de uma sociedade; e – nesta defesa – em segundo lugar, a inserção na cena pública. Como consequência *a posteriori* das anteriores, outro aspecto que os caracteriza é o fato dos intelectuais possuírem certo renome: como artistas, literatos, cientistas, poetas. Essa é a definição "dura" de intelectual, mais especificamente de "intelectual *dreyfusard*".

Compartilhamos a constatação de Michel Winock, na qual "*um primeiro elemento nos adverte da novidade [do Caso]: a participação massiva daqueles que, a partir de então, serão chamados de intelectuais, em uma questão pública*". Além disso, o Caso "*foi o primeiro a abordar uma causa moral: a defesa de um homem condenado injustamente*" e que acabou por opor, em "*um conflito moral de ideias*", "*dois sistemas de valores*".⁴⁴³

Até certo ponto, a figura do intelectual *dreyfusard* se contrapunha àqueles que encarnavam o nacionalismo francês, ou então que se posicionavam como a direita no espectro político⁴⁴⁴:

O Nacionalismo encontra seu inimigo direto no campo dos anti-França. No interior da nação, uma vasta conspiração que une todos aqueles que apoiam o regime em vigor. Mas o Caso Dreyfus coloca em evidência o adversário privilegiado dos nacionalistas: os intelectuais. Que não haja engano sobre a palavra. Houve, obviamente, intelectuais de ambos os lados. Mas os acadêmicos, os escritores de renome que se encontram na Liga da pátria francesa, não se valem da palavra "intelectuais"; o termo, empregado no início como escárnio, aplica-se para aqueles que estão isolados do corpo orgânico da França, que perderam seu instinto francês, no exercício de sua "raison raisonnée" em detrimento dos interesses nacionais. Os intelectuais de direita não foram os porta-vozes da raça francesa, a voz de uma França eterna, que eles se recusaram a isolar; os intelectuais reais, eles mesmos, estavam entrancheados na sociedade

⁴⁴² Pierre Bourdieu citado por: *Idem*.

⁴⁴³ Winock, Michel. *Les affaires Dreyfus*. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n°. 05. Número especial: Les guerres Franco-Françaises (Jan/ Mar., 1985), p. 22.

⁴⁴⁴ A história intelectual francesa toma "intelectual" como o estudo dos sujeitos, instituições e ideias da esquerda política. Para uma interpretação do "intelectual de direita" ver: Shurts, Sarah E. *Redefining the "Engagé": Intellectual Identity and the French Extreme Right, 1898-1968*. Dissertação (Doctor of Philosophy em História). Chapel Hill: University of North Carolina, 2007.

*e pretendiam governar o espírito público sobre as coisas do Estado, em nome da inteligência.*⁴⁴⁵

Claro que, para não se prender a uma definição tão restritiva e comportar diferentes expressões de um fenômeno similar, posteriormente a ideia de “intelectual” se modificou, respeitando o fato de que toda “*sociedade tem os intelectuais que lhe convêm*”⁴⁴⁶ e que “*o seu papel na sociedade, derivando de conjunturas históricas precisas, evolui de acordo com as próprias mutações intelectuais e políticas*” sendo que “*desse modo, cada época parece fornecer um modelo específico de intelectual*”⁴⁴⁷, embora a acepção *dreyfusiana* do termo, “intelectual” remeta muito mais a um modo de ação ou mesmo de comportamento (haja vista a ênfase na *defesa* de valores universais *em cena pública*).

A socióloga Gisèle Sapiro, apoiando-se na teoria bourdieusiana, propõe um esquadramento dos “modos de intervenção política” por parte dos intelectuais, a partir do caso específico do campo intelectual francês. Esses “modos” operam conforme a particularização de “*três fatores que estruturam o campo intelectual: o capital simbólico; a autonomia frente à demanda política; e o grau de especialização*”. De acordo com a forma como se combinam esses fatores, temos oito modelos de intervenção intelectual.

	Generalista		Especializado	
	Autonomia	Heteronomia	Autonomia	Heteronomia
Dominante	Intelectual crítico universalista “Intelectual”	Guardião da ordem moralizador “Conselheiro do príncipe”	Intelectual crítico especializado “Intelectual específico”	Especialista consultado pelos dirigentes “Expert”
Dominado	Grupos contestadores (universalistas) “Vanguarda”	Intelectuais de instituição ou de organização (generalistas) “Intelectuais orgânicos”	Grupos contestadores (especializados) “Intelectual coletivo”	Intelectuais de instituição ou de organização (especializados) “Intelectuais orgânicos”

Figura 5: Modos de intervenção política.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Winock, Michel. *Les affaires Dreyfus*. In: Vingtième Siècle. Revue d’histoire, n°. 05. Número especial: Les guerres Franco-Françaises (Jan/ Mar., 1985), p. 24.

⁴⁴⁶ Bobbio, Norberto. *Intelectuais e vida política na Itália*. In: Bastos, Élide Rugai; Rego, Walquíria D. Leão. (Orgs.). *Intelectuais e política: a moralidade do compromisso*. São Paulo: Olho d’água, 1999, p. 157.

⁴⁴⁷ Silva, Helenice Rodrigues da. *O intelectual, entre mitos e realidades*. In: Revista Espaço Acadêmico, n° 29, Out. 2003.

⁴⁴⁸ Extraído de: Sapiro, Gisèle, *op.cit.*, p.26.

No nosso caso específico, certamente que o modelo do intelectual crítico universalista é o foco. Aquele cuja “*figura tradicional do intelectual profético, intelectual crítico que se engaja a título pessoal em causas particulares em nome de valores universais como a liberdade ou a justiça*” e “*afirma sua autonomia em relação à demanda política externa*”.⁴⁴⁹ Esse modelo de engajamento desponta já no século XVIII com Voltaire e o *affaire* Jean Calas, que marca a origem do seu famoso “Tratado sobre a tolerância”. Já no século XIX, temos a participação mais efetiva de escritores como “*engagés*”: é o caso de Victor Hugo em relação ao golpe de Estado de Luis-Napoleão; de Zola com o *affaire* Dreyfus; já adentrando o século XX, é o caso de Sartre e suas múltiplas ações no plano político (o “intelectual total”, contra a guerra da Argélia, contra a guerra do Vietnã, o Maio de 68, etc.).

Ao retomar a intuição de d’Alembert e também a problemática desenvolvida, já nos anos de 1920, sobre “*La trahison des clercs*” de Julien Benda, que condenava o servilismo ou mesmo a anuência dos “intelectuais” às paixões políticas, Pierre Bourdieu destaca que o intelectual deve preencher duas condições principais, sendo: em primeiro lugar, a necessidade de manifestar sua perícia e autoridade específicas numa atividade política exterior a seu campo particular de atividade intelectual; e em segundo lugar, também deve pertencer a um campo intelectual autônomo, independente do poder religioso, político e econômico, e precisa respeitar as leis desse campo, em outros termos, precisa permanecer um produtor cultural em tempo integral sem se tornar um político.⁴⁵⁰

Para Julien Benda, os intelectuais deviam ser “*aqueles que falam ao mundo no modo transcendente*” e que não estão vinculados a valores sectários, mas universais. A verdade não seria verificada pela sua utilidade e nem a justiça seria definida pelo sabor das circunstâncias. Os intelectuais não seriam profissionais a serviço de uma classe ou grupo social, mas seriam caracterizados pela independência e liberdade com que moviam seu pensamento ante a resolução dos problemas da sociedade.⁴⁵¹ Ecoando Benda, Murray Hausknecht argumenta que são três as características que definem os intelectuais: “*seus fins são não-materiais e não-utilitários, eles procuram sua alegria na prática de uma arte ou de uma ciência ou de uma especulação metafísica*” e, além disso, “*eles estão comprometidos com o valor e a importância da razão*” e, por fim, “*eles falam para o mundo de uma maneira*

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p.27.

⁴⁵⁰ Cf. Bourdieu, Pierre; Sapiro, Gisele; Mchale, Brian. Fourth Lecture. Universal Corporatism: The Role of Intellectuals in the Modern World. Poetics Today, Vol. 12, No. 4, National Literatures/Social Spaces, (Winter, 1991), p. 655-669; Bourdieu, Pierre. The Corporatism of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World. Telos, 1989, n° 81, p. 99.

⁴⁵¹ Benda, Julien. A traição dos intelectuais. In: Bastos, Élide Rugai; Rego, Walquíria D. Leão. (Orgs.). Intelectuais e política: a moralidade do compromisso. São Paulo: Olho d’água, 1999, pp. 65-121; o original é de 1927, “*La trahison des clercs*”.

transcendental”. Como exemplo dessa caracterização, menciona que “o intelectual na arena política não defende ou ataca sistemas sociais representativos de qualquer grupo”, pois “quando ele é motivado por interesses ideológicos e não o ideal de justiça, ele trai e foge de suas responsabilidades”.⁴⁵² Da mesma forma, para Norberto Bobbio, “se o homem de cultura participa da luta política com tanta intensidade que acaba por se colocar a serviço desta ou daquela ideologia, diz-se que ele trai sua missão de clérigo”, em uma referência a Julien Benda, mas também relativiza inserindo o seguinte problema: se “o homem de cultura põe-se acima do combate [al di sopra della mischia] para não trair e se “desinteressar das paixões da cidade”, diz-se que faz obra estéril, inútil, professoral”.⁴⁵³ Convém então verificar que aos intelectuais cabe, em determinados momentos, imbuir-se de uma tarefa política (embora não sectária): como por exemplo, os *philosophes* em relação à Revolução Francesa ou a *intelligentsia* russa com relação à Revolução de 1917.

Possíveis relações entre as figuras do poeta/crítico e do intelectual

Em certo sentido, o embate entre *dreyfusards* e *antidreyfusards* reverbera, ou melhor, continua uma histórica tradição de embates dicotômicos e dicotomizadores, presente no âmbito dos debates artísticos e literários. Nesse sentido, temos a *querelle des Anciens et des Modernes* do século XVII, a *bataille romantique* dos anos 1820 (que envolveu não somente escritores românticos, como Victor Hugo, Lamartine e Alfred de Vigny, mas a Academia Francesa e as academias provinciais), a condenação de *Madame Bovary*, de Flaubert, e das *Flores do Mal*, de Baudelaire.

Em certo nível, o maniqueísmo presente na disputa entre partidários da inocência de Dreyfus e daqueles que o viam como um traidor resulta, em última instância, de uma antiga disputa entre a conservação e a mudança, entre o desejo de manter o *status quo* intocado e o desejo de transformá-lo ou adaptá-lo. As querelas (e os avatares dessas disputas) entre antigos e modernos, entre os defensores da moral pública contra Flaubert e Baudelaire, ou entre objetivistas e subjetivistas, entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*, para ficar em poucos exemplos, são a expressão desse embate arquitetural, arquetípico.

⁴⁵² Hausknecht, Murray. Review. In: Social Problems, Vol. 3, No. 3, (Jan., 1956), p. 197-198, University of California Press on behalf of the Society for the Study of Social Problems.

⁴⁵³ Bobbio, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo, Editora da Unesp, 1997, pp. 21-2.

Se Michel Winock defende que o conflito *dreyfusien* pode ser considerado a “altura de um paradigma histórico”⁴⁵⁴, atentamos para a especificidade: um paradigma de embate político e ideológico. No que tange ao nível mais profundo, difuso, quase arquetípico, do qual se nutre a crítica baudelairiana e as polêmicas que da sua obra florescem, o paradigma seria o da própria maneira como os homens apreendem, compreendem e alteram (e/ou são alterados) a realidade.

Em um sentido próximo a esse, Christophe Charle defende a tese do “campo literário como matriz do campo político”. Para o autor, um dos grandes problemas do modelo de análise encampado pela sociologia dos intelectuais é exatamente a ausência de conexão entre a lógica social e suas posições políticas diretas. Essa ruptura analítica estaria representada na afirmação dos sujeitos, deslocados dos seus campos específicos de produção e reprodução. Embora “a leitura mesma de uma tomada de posição não seja tão simples”, uma vez que “o senso de dreyfusisme ou de antidreyfusisme esteja longe de ser unívoco”: se temos os “dreyfusards da véspera” e “os do dia seguinte”, temos também os “antidreyfusards conformistas” e os “militantes enfurecidos”, os “clientes de salão” e os “profetas isolados”.⁴⁵⁵

Porém, apesar do importante problema levantado por Charle e de suas reflexões sobre a questão da relação entre o campo literário e político, temos que o autor parece entender essa relação como detentora de um único vetor: o campo literário ditaria as regras do campo político. A nosso ver, a relação é de circularidade: ao mesmo tempo em que o literário definiria o campo político, este também definiria o literário. E ainda acrescentaríamos mais uma reserva: a relação é de determinação parcial entre os campos. Nem tudo é determinado pelo campo literário (ou vice-versa), havendo espaço para a emergência de fenômenos a partir de ações individuais, ou seja, a partir da criatividade.

Em verdade, os múltiplos campos apresentavam as mesmas divisões do campo literário quando do embate: se no campo literário tínhamos ao lado dos “antirevisionnistes” um Coppée ou um Lemaître e do lado dos “revisionnistes” um Zola ou um Bernard Lazare; no campo do poder, respectivamente, podemos notar Cavaignac de um lado e Picquart e Clemenceau de outro; no campo da justiça, Quesnay de Beaurepaire contra Labori; no campo do jornalismo, Rochefort e Drumont contra Gohier.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Winock, Michel. *Les affaires Dreyfus*. In: Vingtième Siècle. Revue d’histoire, n°. 05. Número especial: Les guerres Franco-Françaises (Jan/ Mar., 1985), p. 35-6.

⁴⁵⁵ Cf. Charle, Christophe. *Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus*. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 32e Année, n°. 2 (Mar/Apr, 1977), p. 241.

⁴⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 259-60.

Com relação ao campo literário propriamente dito, Charle traça um esquema que resume as suas principais divisões, ao fim do século XIX: o polo dominante (a Academia Francesa), o polo dominado (a vanguarda poética) e um setor intermediário (o mercado consumidor de arte, principalmente romances e teatro dito “*de Boulevard*”). O setor intermediário seria “*uma área indecisa resultante de efeitos de repulsão do polo dominante e do polo dominado*”, não sendo nem institucionalizado (tal como o dominante) e nem gozando de uma situação de autonomia (como os dominados). Neste setor, situam-se os romances naturalistas e realistas. Do lado dominante, temos os últimos parnasianos, os psicólogos (Anatole France, Lemaître, P. Loti, É. Rod, Barrès, Bourget, Brunetière, Hervieu e Vogue) e alguns autores dramáticos consagrados. Noutro extremo, com os chamados “dominados”, temos quase a “*totalidade dos simbolistas, as novas escolas poéticas efêmeras resultantes da crise do simbolismo e a vanguarda teatral*”.⁴⁵⁷

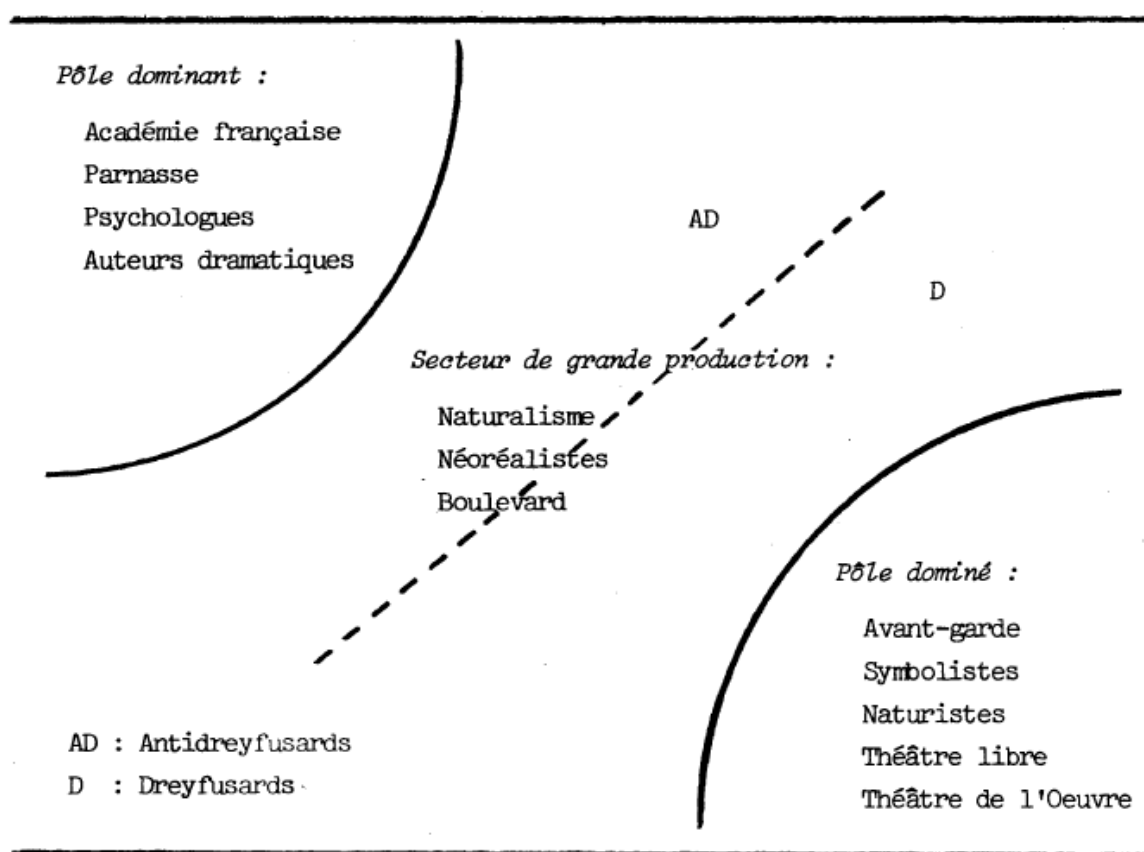


Figura 6: Diagrama do campo literário.⁴⁵⁸

Em termos ideológicos, temos: do lado anti-Dreyfus os nacionalistas e do lado pró-Dreyfus os anticlericais e republicanos. Certamente que não há uma total e direta analogia

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 243.

⁴⁵⁸ Extraído de: *Idem*.

entre o campo político-ideológico e o campo literário, mas reservada essa advertência, em grande parte os dois campos parecem se encaixar de forma expressiva. O setor intermediário literário seria o lugar da ambiguidade e da flutuação.

Embora os polos dominante e dominado sejam, respectivamente, majoritariamente *antidreyfusards* e *dreyfusard*, não há uma adesão universal, como nos revela as cartografias apresentadas por Christophe Charle: no polo dominante, Anatole France, Paul Hervieu, Jules Claretie, Victorien Sardou, Ludovic Halévy e Sully Prudhomme, são exceção.

Pôle dominant

<i>Groupes</i>	<i>Antidreyfusards</i>		<i>Dreyfusards</i>
	<i>académiciens</i>	<i>non académiciens</i>	
Psychologues 7 sur 9	P. Bourget F. Brunetière J. Lemaître E.M. de Vogüé P. Loti (OP)	M. Barrès (a) E. Rod (OP)	A. France P. Hervieu (b)
Parnasse 5 sur 6	F. Coppée J.-M. de Hérédia H. de Bornier	A. Silvestre L. Dierx	Sully Prudhomme
Romanciers idéalistes 2 sur 2	V. Cherbuliez A. Theuriet		

a. - Barrès succède à Hérédia à l'Académie en 1906
b. - Hervieu entre à l'Académie en 1900 après un échec en 1899
OP : opinion personnelle

Figura 7: Adesões do campo literário.⁴⁵⁹

O *antidreyfusisme* militante é recrutado de forma majoritária no polo dominante; é organizado tardiamente (quando comparado com os *dreyfusards*), somente quando se iniciam com mais vigor as postulações revisionistas do caso; e seus defensores são provenientes de variadas áreas do *establishment* (da cúpula e dos setores mais baixos do exército).

⁴⁵⁹ Extraído de: *Ibidem*, p. 246.

<i>Pôle dominé</i>					
	<i>Dreyfusards</i>				<i>Antidreyfusards</i>
	<i>MI*</i>	<i>HP</i>	<i>HZ</i>	<i>OP</i>	
<i>Naturalistes :</i>					
Bernard Lazare	+	+	+	+	
M. Leblond		+	+		
Saint Georges de Bouhélier		+	+		
<i>Groupe du Banquet :</i>					
M. Proust	+	+			
F. Gregh	+	+	+		
D. Halévy	+	+			
J. Bizet	+				
<i>Groupe de la Conque :</i>					P. Louÿs
A. Gide	+	+			
<i>Revue Blanche :</i>					
P. Quillard		+	+		
G. Kahn		+	+		
Vielé-Griffin				+	
Stuart Merrill				+	
F. Hérold		+	+		
Mallarmé				+	
M. Bouchor			+		
M. Collière		+			
Ch. Péguy	+	+			
L. Blum	+	+			
J. Psichari	+	+	+		
J. Renard	+	+			
J. Benda		+			
<i>"Symbolistes divers" :</i>					
R. Ghil	+	+	+		
Fagus	+				
F. Fénéon	+	+			
Mæterlinck			+		
Saint-Pol Roux		+			
P. Fort	+	+	+		P. Valéry
Verhaeren			+		P. Léautaud
Le Cardonnell		+			T. de Wyzewa
L. Tailhade	+	+	+		
J. Rictus	+				
<i>Petites revues diverses :</i>					
M. Batilliat	+	+			
R. Coolus		+			
M. Magre	+				
C. Mauclair	+		+		
G. Pioch	+				
P. Berrichon	+				
E. Montfort	+		+		
E. Delbousquet	+		+		
<i>Théâtre de l'Oeuvre :</i>					
Lugné-Poe	+	+			
<i>Théâtre Libre et Antoine :</i>					
Antoine				+	
Gémier			+		

* MI : Manifeste des intellectuels ; HP : Hommage des artistes à Picquart ; HZ : Hommage des lettres françaises à Zola ; OP : opinion personnelle (17).

Figura 8: Adesões do campo literário.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Extraído de: *Ibidem*, p. 244.

Se a *Ligue de la Patrie Française* (*antidreyfusards*, vale lembrar) se constitui no fim de dezembro de 1898, a *Ligue des Droits de l'Homme* (*dreyfusards*) surge um pouco antes, em fevereiro de 1898. O surgimento do *antidreyfusisme* tem como iniciativa aquela tomada por figuras eminentes ocupantes de lugares de poder e prestígio (principalmente provenientes da academia), ao contrário do *dreyfusisme*, que surge a partir de figuras marginais das vanguardas. Por exemplo, dos 40 membros da Academia Francesa, 22 aderem à Liga da Pátria Francesa.⁴⁶¹

Da mesma forma, no polo dominado, Pierre Louÿs, Paul Valéry, Paul Léautaud e Théodore de Wyzewa fornecem o melhor exemplo para contrariar a tese da homologia entre campo político e campo literário.

No setor intermediário, encontra-se a região onde os indivíduos tem a menor necessidade de se envolver politicamente ou nas querelas próprias do campo literário; o interesse é mais enfático no que tange aos ganhos pessoais. Se do lado *dreyfusard* temos Zola como o principal nome, do outro temos Júlio Verne e Joris-Karl Huysmans.

	<i>Dreyfusards</i>	<i>Antidreyfusards</i>
<i>Groupe de Médan</i>	É. Zola P. Alexis O. Mirbeau	L. Hennique (LP) H. Céard (LP) J.-K. Huysmans (?)
<i>les 5 et néoréalistes</i>	L. Descaves H. Fèvre J. Ajalbert P. Adam G. Geffroy	G. Guiches (LP) J. Case (LP) A. et L. Daudet
		<i>Rosny</i>

Figura 9: Adesões do campo literário⁴⁶²

Ao construir essa cartografia do campo literário relacionado ao campo político, quando do Caso Dreyfus, Christophe Charle se utiliza das listas encontradas nas petições do *Manifeste des intellectuels* de Zola, no *Livre d'hommage des lettres françaises à Émile Zola* organizado por Paul Alexis e publicado na Bélgica em 1898, além do álbum de litografias *Hommage des artistes à Picquart* de Paul Brenet e Félix Thureau.

Como defendemos até então, os simbolistas e movimentos vanguardistas do fim do século, quase que de forma unânime, são *dreyfusards*. O *dreyfusisme* massivo do polo

⁴⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 245.

⁴⁶² Extraído de: *Ibidem*, p. 247.

dominado “*se explica em primeira aproximação por sua situação dominada homóloga ao dreyfusisme do campo político*”⁴⁶³, além de também se caracterizar por tomar uma posição ativa, uma função militante, obviamente devido ao seu caráter marginal e de necessária recuperação ou conquista de espaço e lugar de afirmação. Tudo isso, também relacionado com a crise da poesia e do campo literário e artístico de um modo geral.

Em certo sentido, o engajamento militante *dreyfusard* da parte daqueles que emergem do campo literário, se faz também como uma forma de “*radicalizar sua posição, de responder à exclusão definitiva não apenas na esfera teórica, mas de um modo militante e como forma de elevar uma atitude puramente literária a uma dimensão universal e política de protesto moral*”.⁴⁶⁴ Em certo sentido, reverberando a teoria bourdieusiana segundo a qual “*aqueles que ocupam uma posição dominada no campo e fazem, pois, papel de “heréticos” [...] são levados a formular seu protesto de um modo politizado a fim de lhe dar uma dimensão universal, como atesta a história das vanguardas, dos surrealistas à Tel Quel*”.⁴⁶⁵

Mais um aspecto oportuno a se notar: boa parte do campo universitário, notadamente aquelas disciplinas onde vigorava algum tipo de positivismo, que possuem uma tradição contestatória e de oposição (história, filosofia) ou que conservam uma posição dominada (tal como a sociologia) são depositárias do *dreyfusisme*. Nomes como Émile Durkheim, Marcel Mauss, Maurice Halbwachs, François Simiand, Lucien Lévy-Bruhl, Henri Hauser, Gustave Lanson, se vincularam aos *dreyfusards*. De outra parte, alguns historiadores acadêmicos e professores de letras da Sorbonne assinaram as petições *antidreyfusards*: François Thureau-Dangin, Albert Sorel, Albert Vandal, Louis Petit de Julleville, Émile Faguet, etc.⁴⁶⁶

	<i>philo</i>	<i>lettres</i>	<i>grammaire</i>	<i>histoire</i>	<i>langues</i>
dreyfusards	4	2	1	13	1
antidreyfusards	1	3	0	3	1
libéraux	3			1	
position inconnue	4	8	3	5	6

Figura 10: Adesões do campo universitário.⁴⁶⁷

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 249.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 250.

⁴⁶⁵ Sapiro, Gisèle, *op.cit.*, p.22.

⁴⁶⁶ Cf. Charle, Christophe. Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 32e Année, n° 2 (Mar/Apr, 1977), p. 253.

⁴⁶⁷ Professores da Faculdade de Letras de Paris, entre 1880-1940. Extraído de: Charle, Christophe. Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 32e Année, n° 2 (Mar/Apr, 1977), p. 254.

A correspondência entre os setores dominados no interior do campo universitário e o *dreyfusisme* fornece a mesma chave de reflexão que anteriormente se apresentou com a correlação entre campo literário e campo político – e parece fazer sentido: como forma de se colocar como um novo ator político ou como forma de recuperar o status perdido nesse jogo que busca legitimar e autorizar lugares de discurso. Em certa medida, as Letras ainda eram a representante da universidade tradicional. A Filosofia e a História, além da nascente Sociologia e das vanguardas poéticas com espaço diminuto no interior das Letras, buscaram retomar (ou construir um novo) espaço no campo universitário e, por isso mesmo, as adesões ideológicas, em certa medida, são fruto da oposição àqueles que detêm posições de poder e dominação. Obviamente que não é tão simples, como se a adesão de um levasse, imediatamente, a contraposição do outro. De fato, o próprio devir histórico e as adesões ideológicas que se derem nesse devir, fornecem as chaves para se compreender a cartografia das disciplinas universitárias no fim do século.

A intervenção de nomes de prestígio, principalmente aqueles advindos do campo universitário/acadêmico, acabaram atuando como “*argumento de autoridade contra as autoridades do judiciário ou da política*”⁴⁶⁸ *antidreyfusards* e críticos da revisão do processo. Ao mesmo tempo, é conveniente lembrar Pierre Bourdieu, sobre o processo de construção da autonomia de um campo artístico ou intelectual: geralmente se dá pela imposição das normas intelectuais no campo judiciário ou do poder político.⁴⁶⁹

Um exemplo desse jogo pela busca do reconhecimento da legitimidade e autoridade se dá com a intervenção dos historiadores chartistas no imbróglio da revisão: de um lado, os historiadores se utilizando de sua *expertise* e do método histórico (no texto-programa de Gabriel Monod – *Le manifest* de 1876 e publicado na *Revue historique* – e até mesmo do recém-lançado manual *L’Introduction aux études historiques*, de Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos, de 1898), aplicado a objetos contemporâneos; de outro, críticos como Ferdinand Brunetière atacando a própria noção de história como ciência e o “*título de expert não sendo mais do que uma pequena garantia*”.⁴⁷⁰

Com relação à história intercedendo no Caso (e esse “serviço” se repetiria no século seguinte), certamente que “*a prática histórica é, ela mesma, cívica: ela cria o homem*

⁴⁶⁸ Charle, Christophe. Naissance des “intellectuels”: 1880-1900. Paris: Minuit, 1990, p.143.

⁴⁶⁹ Cf. Bourdieu, Pierre. As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴⁷⁰ Ferdinand Brunetière citado por: Ribémont, Thomas, *op.cit.*, p. 112.

livre”⁴⁷¹, através de sua atitude crítica. A ação dos historiadores não se resumiria ao uso de sua *expertise* técnica, “em uma conjuntura crítica como a do *affaire Dreyfus*, ela toma também uma dimensão ética e política”, uma vez que as “responsabilidades do historiador e do cidadão se confundem”.⁴⁷²

Concordamos com o argumento de Thomas Ribémont (parafraseando Vincent Duclert), no qual afirma que os “*dreyfusards tornam a ciência um instrumento de vigilância cívica*”, ao passo que “seus adversários consideram, ao contrário, que a ciência deve desvanecer quando os interesses do Estado e da unidade nacional estão em causa”. Ao mesmo tempo, uma vez que “o Caso cristaliza um conflito de grande envergadura entre as práticas de saber, entre uma ciência “aberta” e uma ciência “fechada”“, ocorre a extrapolação dos domínios em jogo, do círculo dos historiadores e de sua *expertise*.⁴⁷³

Como havíamos mencionado anteriormente, a partir do Segundo Império, ou em um sentido mais agudo, ao longo da Terceira República, o campo literário (e artístico, de um modo mais abrangente) passa por uma significativa mudança em suas características: em primeiro lugar, uma forte expansão, com o aumento quantitativo dos livros publicados e dos editores e produtores interessados na sua publicação, aliado a tiragens cada vez maiores; em segundo lugar, a ampliação de sua autonomia, com relação a outros campos e, mais especificamente, com relação às pressões e censuras. Isso passa a se modificar a partir de 1880, que é quando algumas dificuldades incidem em confrontar a relativa prosperidade e prestígio que a carreira literária vinha desenvolvendo. Com menciona Christophe Charle, nesta época temos o “*crash das livrarias, a concorrência cada vez mais feroz, a superprodução dos intelectuais*”, que repercutiria em um “*novo papel que os escritores teriam se atribuído – e que a eles teria sido atribuído – no Caso Dreyfus, e no clima de luta passional e fratricida que impulsionaria os dois campos*”.⁴⁷⁴ Além disso, há de se considerar também a emergência de novos atores políticos e de novas teorias, notadamente os diversos socialismos, que colaboraram em autorizar os embates no nível político-teórico. E, ainda, certamente um dos principais atores do acontecimento, a entrada de Zola no caso:

⁴⁷¹ Madeleine Rebérioux, citada por: *Idem*.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 112-3.

⁴⁷³ Cf. *Ibidem*, p. 113. O pós-*affaire* para o campo da história também é um assunto importante e que merece atenção: ao que tudo indica, com o sucesso da revisão do caso, não só a função social da história passou a repercutir como debate importante no seio da disciplina, como também a competência da história para tratar de temas contemporâneos.

⁴⁷⁴ Cf. Charle, Christophe. *Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus*. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 32e Année, nº. 2 (Mar/Apr, 1977), p. 241.

*Vou falar a verdade, pois prometi resguardá-la, já que a justiça, conspurcada diversas vezes, não faz isso, plena e inteiramente. Tenho o dever de falar, eu não quero ser cúmplice. Minhas noites seriam assombradas pelo espectro de um inocente que sofre no além-mar, mergulhado na mais dolorosa tortura, por um crime que ele não cometeu.*⁴⁷⁵

O Caso Dreyfus começa, realmente, depois do *Eu Acuso*.

J'accuse

Publicado em 13 de janeiro de 1898 no jornal *L'Aurore*, o artigo de Zola assumia a forma literária de uma carta, endereçada ao próprio presidente da República Félix Faure, e derivado de um sentimento de total indignação com a permanência da condenação de Dreyfus após o segundo julgamento de 1898. Era dada como ganha a absolvição, quando da revisão do caso e em face das evidências que colocavam Esterházy como culpado. Assim, “*o talento de Zola foi compreender que não havia, no momento, mais nada a esperar das vias legais, que o único recurso era a opinião pública. Para mobilizá-la, para emocioná-la, era preciso parar de fazê-la conhecer o Caso Dreyfus por partes, por pedaços muitas vezes pouco compreensíveis*”.⁴⁷⁶ O título “Eu acuso” se deve a sua conclusão, onde inicia cada um dos seus parágrafos com esta expressão e enumera cada um daqueles que Zola considera culpado da injustiça cometida à Dreyfus:

Acuso o comandante du Paty de Clam de ter sido o criador diabólico do erro judicial, inconscientemente, quero crer, e ter saído em defesa de sua obra nefasta, durante três anos, por maquinacões as mais estapafúrdias e as mais culposas. Acuso o general Mercier de ter se tornado cúmplice, ainda que por fraqueza de caráter, de uma das maiores iniquidades do século. Acuso o general Billot de ter tido entre as mãos as provas indubitáveis da inocência de Dreyfus e de tê-las ocultado, tornando-se, pois, culpado de crime de lesa-humanidade e lesa-justiça, por motivos políticos e para livrar um Estado-Maior comprometido. Acuso o general de Boisdeffre e o general Gonse de tornarem-se cúmplices do mesmo crime, um sem dúvida por paixão clerical, o outro por esse corporativismo que faz do Ministério da Guerra uma arca santa inatacável. Acuso o general de Pellieux e o comandante Ravary de terem feito uma investigação criminosa, um inquérito da mais monstruosa parcialidade e do qual temos, no relatório do segundo, um monumento perene da mais ingênua

⁴⁷⁵ Zola, Émile. Zola/Rui Barbosa Eu acuso! O Processo do Capitão Dreyfus. São Paulo: Hedra, 2007, p. 35- 53.

⁴⁷⁶ Bredin, Jean-Denis, *op.cit.*, p.279-80.

*audácia. Acuso os três especialistas em grafologia, os senhores Belhomme, Varinard e Couard de terem emitido pareceres mentirosos e fraudulentos, a menos que um laudo médico os declare tomados por alguma patologia da vista e do juízo. Acuso o Ministério da Guerra de ter promovido na imprensa, particularmente no L'Éclair e no L'Écho de Paris, uma campanha abominável, para manipular a opinião pública e acobertar sua falha. Acuso por fim o primeiro Conselho de Guerra de ter violado o direito, condenando um acusado com base em um documento secreto, e acuso o segundo Conselho de Guerra de ter encoberto essa ilegalidade, por ter recebido ordens, cometendo por sua vez o crime jurídico de absolver conscientemente um culpado.*⁴⁷⁷

Uma das principais funções do *J'accuse* foi o de transformar o “*protesto dos intelectuais vanguardistas isolados em uma verdadeira revolução intelectual*”⁴⁷⁸. Além disso, há de se considerar o próprio papel de Zola, sem dúvida o principal nome da literatura na França: além do grande prestígio que possuía (e, portanto, um relativo capital político), contava com um extenso público leitor, cuja ressonância era inestimável. Apesar de pertencer ao chamado “polo dominante”, Zola ocupava, na verdade, um lugar contraditório: ao mesmo tempo em que pertencia a esse polo, era rejeitado por ele. Do mesmo modo, apesar do seu não-conformismo ser homólogo ao dos *dreyfusards* da vanguarda, seu público de massa era contrário à situação do *dreyfusisme* e da vanguarda.⁴⁷⁹

Embora boa parte do público leitor francês fosse muito suscetível às flutuações da *doxa* dos romancistas não-acadêmicos, e também fossem leitores conformistas da “*grande presse*” *antidreyfusards*, há de se considerar a envergadura de um Zola e sua difusão nesse mesmo público leitor. Em alguma escala certamente que Zola ofereceu um contraponto importante à tomada irrefletida de posição por parte desse mesmo público leitor.

*Não tenho mais que uma paixão, uma paixão pela verdade, em nome da humanidade que tanto sofreu e que tem direito à felicidade. Meu protesto inflamado nada mais é que o grito da minha alma. Que ousem, portanto levar-me perante ao tribunal do júri e que o inquérito se dê à luz do dia!*⁴⁸⁰

Outro grande mérito de *J'accuse* foi o de realizar uma “*manobra estratégica notável que fez confrontar e apontar o outro nas clivagens e antagonismos do campo*”

⁴⁷⁷ Zola, Émile. Zola/Rui Barbosa Eu acuso! O Processo do Capitão Dreyfus. São Paulo: Hedra, 2007, p. 35- 53.

⁴⁷⁸ Blum, Léon. Citado por: Charle, Christophe. Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 32e Année, n°. 2 (Mar/Apr, 1977), p. 252.

⁴⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 252-3.

⁴⁸⁰ Zola, Émile. Zola/Rui Barbosa Eu acuso! O Processo do Capitão Dreyfus. São Paulo: Hedra, 2007, p. 35- 53.

literário, intelectual, político, e, em profundidade, do corpo social como um todo”, e, além disso, lançar o debate “*para fora dos seus limites parlamentares e das esgotadas controvérsias tradicionais, mas também instaurar uma clivagem de valor em sua base ideológica e literária (Verdade, Justiça), Zola força todo o campo literário a se sentir em causa*”.⁴⁸¹

“Meu dever é falar, não quero ser cúmplice”

Neste capítulo intentamos principalmente realizar o *link* entre as discussões acerca da prática crítica baudelairiana e a prática crítica intelectual, passando por uma apresentação mais demorada acerca do fato “*affaire Dreyfus*” e da própria ideia de “intelectual”. Assim, chamamos a atenção para:

Em primeiro lugar, com relação ao Caso, concordamos que o “*verdadeiro problema*” não se tratava “*do erro judiciário, ou do seu desenvolvimento e das decorrências políticas do affaire, mas a razão do drama, das causas da ruptura de uma nação em dois campos antagônicos, tal como eles se põem se olharmos as mais profundas estruturas da sociedade*”.⁴⁸² De fato, o Caso ultrapassa sua própria dimensão: de um episódio restrito às esferas militar e política, acaba se tornando um acontecimento complexo e múltiplo abarcando os domínios do judiciário, do literário e do artístico, bem como do moral, etc.

O problema mais importante então se dá em compreender, não os *fait-divers* históricos no desenrolar do Caso, mas como e por que se deu a celeuma e qual sua abrangência e ressonâncias vindouras.

Em segundo lugar, chamamos a atenção para o fato de a figura do intelectual (mas também do campo intelectual) ser fruto direto da modernidade e dos processos de modernização. Segundo a definição do intelectual *dreyfusard*, relacionada com os principais processos que caracterizam a modernidade, temos:

Defesa de valores universais ← *surgimento da ideia de “valores universais”*: como já mencionamos, em algum sentido, “valores universais” e seu arraigamento são também um epifenômeno da modernidade. A teoria do jusnaturalismo é fruto direto do racionalismo

⁴⁸¹ Charle, Christophe. *Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus*. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 32e Année, n° 2 (Mar/Apr, 1977), p. 253.

⁴⁸² Peter, Jean-Pierre, *op.cit.*, p. 1143.

moderno, da opção cartesiana pela razão como universal e como princípio básico definidor do humano, da mesma forma que é consequente e consequência da própria emergência do Estado moderno.

Inserção na cena pública (da defesa dos valores universais) ← retomada do espaço público (ágora) como locus político: ao mesmo tempo em que temos um movimento de definição e fronteirização da vida privada em relação ao espaço público ⁴⁸³, é certo que o próprio espaço público sofreu suas mutações transformando-se, ou melhor, retomando sua natureza essencialmente política, ou de embates políticos. Além da emergência da própria sociedade civil.

Intelectuais com renome ← instituições que depositam capital simbólico aos intelectuais: como já mencionamos, a modernidade é também caracterizada por uma paulatina expansão da educação pública, por uma renovação das universidades e do seu papel, também relacionados a um aprofundamento da laicização da sociedade. O renome, ou em outros termos o capital simbólico, são adquiridos principalmente através de ambientes institucionais, como no meio universitário.

Repetindo o que já trabalhamos anteriormente, a emergência daquilo que caracteriza o intelectual tem como fundamento o avanço da modernidade e dos processos de modernização (diga-se: o avanço e desenvolvimento do capitalismo, na esteira da industrialização, da construção de estradas de ferro, da popularização de diferentes meios de transportes individuais e coletivos, da urbanização, da formação de uma sociedade civil, das reformas dos aparelhos administrativo e burocrático estatais, da flexibilização ao acesso a cargos burocráticos, do advento e expansão da educação pública, da renovação das universidades, da laicização da sociedade, das transformações comportamentais, etc.).

Em terceiro lugar, propomos que há uma espécie de embate arquetípico, cuja arquitetura se expressa pelo menos desde o século XVII com a querela dos antigos e dos modernos, com a batalha romântica dos anos 1820, com as polêmicas advindas das

⁴⁸³ Ver: Habermas, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003; Prost, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: Prost, Antoine; Vincent, Gerard (org.). História da Vida Privada: Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; Sennett, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

publicações de Flaubert e Baudelaire, e, por fim, com a dicotomização entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*.

Neste último caso, o maniqueísmo presente na disputa entre partidários da inocência de Dreyfus e partidários da sua culpa, resulta de uma antiga disputa entre a conservação e a mudança, entre o desejo de manter o *status quo* intocado e o desejo de transformá-lo ou adaptá-lo.

Em quarto lugar, relacionado com o anterior, o que também se depreende da nossa parcial concordância com a tese de Christophe Charle, que defende o “*campo literário como matriz do campo político*”.⁴⁸⁴ A nosso ver, a relação é de circularidade: ao mesmo tempo em que o literário definiria o campo político, este também definiria o literário. E ainda acrescentaríamos mais uma reserva: a relação é de determinação parcial entre os campos. Nem tudo é determinado pelo campo literário (ou vice-versa), havendo espaço para a emergência de fenômenos a partir de ações individuais, ou seja, a partir da criatividade.

Até certo ponto, concordamos que há sim uma relativa homologia entre campo literário e campo político (ou de poder) quando se trata de contrapor dominantes e dominados. Como já mencionamos, em termos ideológicos, do lado do antidreyfusisme os nacionalistas (dominantes no campo político) e do lado do dreyfusisme os anticlericais e republicanos (dominados no campo político), que também não se reduz a uma total e direta analogia entre o campo político-ideológico e o campo literário, mas reservada essa advertência, em grande parte os dois campos parecem se encaixar de forma expressiva.

Os simbolistas e os movimentos vanguardistas do fim do século (dominados no campo literário), quase que de forma unânime, eram *dreyfusards*. Os representantes *antidreyfusards* pertenciam à academia ou possuíam renome nos meios jornalísticos (dominantes no campo literário).

Em quinto lugar, algumas das conexões possíveis na relação entre a função crítica baudelaireana, sedimentada nos simbolistas e transmutada em função crítica intelectual e *dreyfusard* no final do século, podem ser verificadas:

Na tradição de debates e defesa de posições, constituída principalmente como embates maniqueístas, dicotômicos, dos quais Baudelaire é representante e que remete, pelo

⁴⁸⁴ Cf. Charle, Christophe. Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 32e Année, n° 2 (Mar/Apr, 1977).

menos, até a querela dos antigos e dos modernos, além da chamada *bataille romantique* dos anos 1820 e da própria polêmica envolvendo Baudelaire e suas *Flores do Mal*. O que também se relaciona diretamente com as posições ocupadas pelos debatedores e que podem ser resumidas em um confronto entre dominantes *versus* dominados. Rebelar-se, gerar a polêmica, se faz também como uma forma de “*radicalizar sua posição, de responder à exclusão definitiva não apenas na esfera teórica, mas de um modo militante e como forma de elevar uma atitude puramente literária a uma dimensão universal e política de protesto moral*”.⁴⁸⁵ Em certo sentido, reverberando a teoria bourdieusiana segundo a qual “*aqueles que ocupam uma posição dominada no campo e fazem, pois, papel de “heréticos” [...] são levados a formular seu protesto de um modo politizado a fim de lhe dar uma dimensão universal*”.⁴⁸⁶

A deterioração do lugar do poeta recua ao tempo de Baudelaire. Ao mesmo tempo, a poesia lírica perdendo energia e as “flores” ganhando fama, relacionam-se com o fenômeno da depressão *fin-de-siècle* e com a emergência do intelectual/anti-intelectual durante o Caso Dreyfus. Com o pano de fundo da modernidade, ao menos na sua faceta racionalista/cientificista, tudo que remetesse ao subjetivo, tal como a poesia lírica, fatalmente correria o risco de perder força.

No viés crítico que Baudelaire forneceu a toda sua obra, desde seus trabalhos como crítico de arte e de literatura até sua poesia: um dos aspectos mais característicos de seu discurso era o elemento crítico, mordaz, muitas vezes ácido, com os quais abordava os mais diversos assuntos. Já no *Salon de 1845*, expõe suas principais características enquanto crítico: sua ousadia, em tempos de uma crítica mais elogiosa e com intenções de divertir e não ensinar: “*a crítica dos jornais, às vezes boba, às vezes furiosa, jamais independente, tem, por suas mentiras e camaradagem descarada, desgosto pelos burgueses e seus úteis manuais chamados relatórios dos Salões*”; o fato de não poupar ninguém de sua língua ferina, como demonstra em suas críticas às obras de Horace Vernet e Schnetz: “*realmente é uma dor ver um homem de espírito vagueando através do horrível*”; enfim, sua sugerida imparcialidade, afinal “*o que dizemos, os jornais não se atreveriam a imprimir-lo. Vamos, portanto, ser muito cruéis e insolentes? Não, pelo contrário, imparciais*”.⁴⁸⁷ Posteriormente, Baudelaire irá dizer: “*Eu tenho sido desde há muito acostumado a dizer claramente o que eu acho, então não me*

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 250.

⁴⁸⁶ Sapiro, Gisèle, *op.cit.*, p.22.

⁴⁸⁷ Todas passagens de: Baudelaire, Charles. *Salon de 1845*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.02, p.11, p.01.

culpe por isso".⁴⁸⁸ No ano seguinte, se firma e é prestigiado como um crítico de arte importante, com sua publicação do *Salon de 1846*, que acaba por se tornar um marco da crítica moderna, por não ser apenas um relato das tendências estéticas contemporâneas, mas uma reflexão ampla sobre a arte e seus temas mais caros. Em sua abertura, dedicada "*aux bourgeois*", podemos ler:

*Vocês são a maioria, – número e inteligência – assim como vocês são a força – que é a justiça. Alguns estudiosos, outros proprietários – um dia glorioso virá quando os estudiosos serão os proprietários e os proprietários estudiosos. Em seguida, seu poder será completo, e ninguém vai protestar contra isso. Atendendo a essa harmonia suprema, é justo que aqueles que são os proprietários aspirem a serem estudiosos, porque a ciência é um prazer, não menor que a propriedade. Vocês possuem o governo da cidade, e isso é justo, porque vocês são a força. Mas vocês devem ser capazes de sentir a beleza, porque como qualquer um dentre vós hoje não pode passar sem alimento, ninguém tem o direito de viver sem poesia. Vocês podem viver três dias sem pão – sem a poesia, jamais; e aqueles que dizem o contrário estão errados: eles não sabem.*⁴⁸⁹

Ao longo de 1855, publica mais um trabalho notório de crítica intitulado *Exposition Universelle de 1855*, especialmente pela primeira parte chamada *Méthode de Critique*. Nessa trajetória de amadurecimento e evolução de sua visão de mundo, Baudelaire se dispôs, próximo do fim de sua vida, como um verdadeiro crítico de cultura, através de um caminho que percorre sua crítica específica da arte. Em ocasião da Exposição Universal de 1855⁴⁹⁰, sua crítica o levou para a via de uma profunda análise da vida contemporânea, do significado do "moderno" e do papel do artista naquela sociedade, reflexão que culminaria com a exaltação do nome de Constantin Guys em um ensaio publicado no jornal *Figaro*, no final de 1863, intitulado *Le Peintre de la vie moderne*.

A prerrogativa do "verdadeiro artista" e do "verdadeiro poeta", para Baudelaire, deve ser "*pintar apenas como ele vê e sente*", além de dever "*ser muito fiel à sua própria*

⁴⁸⁸ Ver carta a 95, à Ancelle, de janeiro de 1850: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes. Correspondance générale*, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947, p.119.

⁴⁸⁹ Ver: Baudelaire, Charles. *Salon de 1846*. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.77-8.

⁴⁹⁰ As "Exposições Universais" eram grandes exposições públicas realizadas em diversos locais do mundo, sendo a primeira realizada na Londres de 1851, e que tinham por objetivo levar ao conhecimento público as inovações, avanços e pesquisas, tanto na área tecnológica/industrial, como também na arte, ciência, literatura, etc. Em 1855, a "Grande Exposição", como também era chamada à época, é organizada em Paris (onde voltaria a ocorrer nos anos de 1867, 1878, 1889, 1900 e 1937) e pela primeira vez abarca também uma exposição de arte contemporânea, pintura, gravura, litografia, escultura, medalhas e arquitetura, paralela à área destinada para a indústria.

natureza”. Além disso, o artista deve evitar “*como a morte*” de emprestar os seus “*olhos e sentimentos a um outro homem*”.⁴⁹¹

*Nestes doutrinários se satisfaz da natureza um homem imaginativo certamente tem o direito de responder: “Acho que é inútil e tedioso representar o que é, porque nada é o que me satisfaz. A natureza é familiar, e eu prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva”. Mas teria sido mais filosófico perguntar aos doutrinadores em questão, primeiro, se eles estão certos da existência da natureza exterior, ou, se esta questão teria parecido muito bem feito para celebrar a sua causticidade, se estão confiantes sobre conhecer toda a natureza, tudo que está contido na natureza. Um sim teria sido o mais arrogante, fanfarrão e mais extravagante das respostas.*⁴⁹²

Relembrando Dolf Oehler: a crítica baudelaireana apresenta dois destinatários: aquele “*que tem de (e também deve) compreendê-la equivocadamente – a sociedade criticada, que não pode modificar a si mesma*”, e aquele “*que pode e deve compreendê-la corretamente – as vítimas, que tem um interesse vital na modificação da sociedade*”. O destinatário primordial do discurso baudelaireano seria o primeiro, enquanto que a segunda categoria seria “*testemunha de seu diálogo com a primeira*”.⁴⁹³

A transformação da poesia por Baudelaire e os simbolistas: Baudelaire fez convergir tendências dispersas que vinham afetando a produção poética como um todo, modificou a própria noção romântica de poeta que era tida como aquele “*que interpreta e exalta a emoção humana e é particularmente eficaz quando glorifica a herança nacional ou idealiza um acontecimento histórico*”. Ao contrário, “*Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário e não mais de um bardo*”.⁴⁹⁴

Baudelaire e os simbolistas também recuperam e transmutam a analogia poeta/profeta: seriam as palavras dos poetas que trariam o segredo contido no mundo à tona, por meio da sugestão, da insinuação, dos usos indiretos da poesia. O poeta passa a ser um visionário, um escrutinador do mundo, capaz de decifrar os mistérios e segredos, a partir dos signos.

⁴⁹¹ Ver : Baudelaire, Charles. Salon de 1859. In: _____. Curiosités Esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.264.

⁴⁹² *Ibidem*, p.263-4.

⁴⁹³ Oehler, Dolf, *op.cit.*, p.53.

⁴⁹⁴ Balakian, Anna, *op.cit.*, p.41.

O subjetivismo como fundamento da atitude contemplativa e reflexiva: em certo sentido, o intelectual midiático tem também um compasso emotivo em suas ações. Lembrando que a acolhida da visão pessimista de mundo, assim como a ênfase na subjetividade e no deslocamento do lugar que a razão ocupava na ordem das coisas, é forte entre os autores simbolistas. Para Simmel, “*a intelectualidade, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana*”.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Simmel, Georg, *op.cit.*, p. 12-3.

- *Quem mais amas, homem enigmático, responde: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?*
- *Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.*
- *Teus amigos?*
- *Você emprega uma palavra cujo sentido até hoje desconheço.*
- *Tua pátria?*
- *Ignoro a que latitude está situada.*
- *A beleza?*
- *Eu gostaria de amá-la, deusa e imortal.*
- *O ouro?*
- *Odeio-o tanto quanto você a Deus.*
- *Que amas então, extraordinário estrangeiro?*
- *Amo as nuvens... as nuvens que passam ao longe... as nuvens maravilhosas!*

Baudelaire, O Estrangeiro.

PALAVRAS FINAIS

Ao vento que soprará amanhã

Tão importante quanto estabelecer um discurso com valor explicativo sobre um fenômeno como o do intelectual, mais especificamente do intelectual *dreyfusard*, sua emergência ao final do século XIX com o *affaire* Dreyfus, além da sua intersecção com a crítica baudelairiana, o é também o de fornecermos uma possibilidade de compreensão do nosso passado, como base para reatualizarmos nosso presente e nossos projetos de futuro.

Charles Baudelaire é muitas vezes apontado como a grande expressão artística (e, por que não, intelectual) do século XIX, como um dos grandes poetas universais, como o pensador-mor da modernidade, precursor da modernidade literária, germen de incontáveis vanguardas. No entanto, ao olhar Baudelaire normalmente o pensamos como assente no passado, no dezenove, dividindo o mundo com Hugo, Poe, Balzac, Rimbaud. Sua atualidade raramente é colocada em questão. Suas problemáticas, raramente postas em perspectiva hodierna.

O poeta, certamente ainda tem muito a oferecer, no que tange à reflexão sobre nosso mundo, não apenas sobre estética, poesia e literatura, sobre o papel destas na vida do homem, mas sobre a metrópole, a cidade e sua vida própria, a multidão, a alienação, a crítica e a tomada de ação como potências criadoras e transformadoras da realidade.

*Evidentemente, é sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja. A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.*⁴⁹⁶

Além disso, como intentamos tratar ao longo de todo o trabalho, Baudelaire é um espírito crítico por excelência. Sua crítica é, senão precursora, uma forte impulsionadora da crítica imparcial, da crítica que *leva-para-frente*, da crítica que desenvolve. Esse *modus operandi* alicerçou e se sedimentou ao longo da segunda metade do século XIX, caminhando tanto para o lado crítico intelectual, como para a atitude anti-intelectual vista no fim do século. Até certo ponto, poderíamos estabelecer que a tradição crítica baudelairiana percorre, sedimentada, a segunda metade do século e desemboca na tradição intelectual *dreyfusard*; e

⁴⁹⁶ Baudelaire, Charles. Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.26.

que parte dessa tradição crítica, sedimentada nos autores simbolistas e decadentistas, se encontra com a tradição anti-intelectual *antidreyfusard*. De uma maneira geral, o Simbolismo foi um movimento bastante ambivalente quando este se referencia nas adesões ao Caso Dreyfus.

Quanto ao *affaire*, à atenção dada ao Caso Dreyfus, já contando mais de século, não se referencia tão somente no interesse em compreender a emergência da figura individualizada do intelectual, mas também como ponto de partida para a reflexão acerca do fenômeno político moderno (não somente francês), para as reincidentes expressões do antissemitismo e da xenofobia, para as mutações e impactos do nacionalismo, para as facetas específicas do novo campo jornalístico e dos *mass media*, para as controvérsias do direito e da justiça, etc.⁴⁹⁷.

A modernidade, o intelectual: presente e projetos para o futuro

O intelectual, no hodierno, parece ter cedido seu lugar para outros protagonistas e para outras formas de ação militante. No que tange a ação pública de defesa de algum valor ou princípio, temos a figura pouco definida do ativista. O antigo *locus* do acontecimento intelectual deixa de ser espaço público embebido de político, e passa ser *locus* do acontecimento ativista, espaço público embebido de econômico: “Occupy movement”, “Primavera Árabe”, “Juventud Sin Futuro”, “Movimiento 15-M”, “Indignados”, “Geração à Rasca”, os indignados da Praça Syntagma, “Italian Revolution”, “Indignati”, “May Day protests”, o movimento “Direct Democracy Now!”, os vários protestos que se organizaram na União Europeia contra as medidas de austeridade...

Em outro sentido, se aceitarmos o postulado da despolitização do político pelos efeitos da globalização econômica, ou em outros termos, modernidade significando “*globalização econômica, liquidação do político pela economia*”⁴⁹⁸, talvez o intelectual (um ser político e habitante do nicho político) tenha se transmutado – ou tenha sido substituído – na figura do economista, do tecnocrata, do burocrata, do administrador. O intelectual como operador da conexão do passado no presente; o economista como profeta; o tecnocrata/burocrata/administrador como presente puro.

⁴⁹⁷ Inúmeros surveys foram publicados recentemente sobre a literatura do Caso. Ver: Hyman, Paula E. New Perspectives on the Dreyfus Affair. In: Historical Reflections/Réflexions Historiques, vol. 31, n°. 3, The Dreyfus Affair in the Twenty-First Century: A Reconsideration (2005), p. 335-349.

⁴⁹⁸ Matos, Olgária. Modernidade: república em estado de exceção. In: Revista USP, São Paulo, n.59, setembro/novembro 2003, p.48.

Uma vez que o intelectual é, senão um dos artífices, certamente o relojoeiro ou alquimista da modernidade, aquele que conserta as engrenagens, acerta os eixos, corrige, transforma, transmuta; além de ele próprio viver na ecologia peculiar da modernidade, com seus organismos e ambiente específicos; o transcender à modernidade é também se desvencilhar da necessidade do intelectual, que vive a penúria do seu ocaso: poucos o ouvem e ainda menos o compreendem.

Talvez a existência mesma do intelectual esteja atrelada às condições específicas do seu nascimento. Talvez sua extinção se dê pela extinção daquilo que estavam dispostos a combater. Vale lembrar que outras formas de ação militante (manifestações, passeatas, atividade sindical, ações midiáticas, etc.) também ocupam o espaço esvaziado de ação intelectual, uma vez que “*por não se basearem na valorização de seu capital simbólico específico*”⁴⁹⁹ (no caso, dos intelectuais), esses outros gêneros de ação militante acabam renegando o protagonismo intelectual, ao menos, no que tange problemas do mundo hodierno.

*Quanto mais se ocupa uma posição dominante no campo, mais se tende a universalizar os interesses particulares sob uma forma despolitizada. O moralismo é o modo de despolitização (formal) mais comum. Mas há outros, como a estetização, a teorização ou o formalismo (a introdução dos procedimentos de pesquisa, de métodos quantitativos e de técnicas de modelização nas ciências sociais foi um meio de despolitizá-las).*⁵⁰⁰

No geral, parece surgir uma reivindicação por ações diretas e imediatistas, mais pragmáticas, utilitárias e objetivas (razão instrumental), e que não carecem de contar com o apoio, ou melhor, com a contemplação e reflexão que antecede a ação, proveniente do campo intelectual. Este mesmo campo acaba por não justificar “*um tratamento distinto das outras categorias sociais, a não ser para revisitar o tema da tensão entre pensamento e ação que atravessa todos os debates sobre o engajamento dos intelectuais*”.⁵⁰¹

Em certa medida, há que se considerar alguma das facetas mais características do nosso mundo contemporâneo: a amplitude de acesso às informações, a quantidade e a qualidade das mesmas, dos conhecimentos, dos dados, dos diferentes subsídios; da mesma forma, o caráter interativo propiciado pelas novas tecnologias de comunicação e a velocidade com que essa interação ocorre em uma escala global. Todas essas facilidades de acesso à informação/conhecimento aliada à capacidade de interações de nível global, talvez tenham

⁴⁹⁹ Sapiro, Gisèle, *op.cit.*, p.21.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p.22.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p.21-2.

retirado do campo intelectual parte de sua importância. O intelectual não seria mais aquele que detém a chave dourada que abre as portas do mundo do conhecimento e da informação. Em um mundo cada vez mais globalizado, com conhecimentos igualmente globalizados e plurais, talvez o antigo intelectual esteja tão aprisionado por velhos esquemas de pensamento que tenha se tornado incompetente para discutir e operar com novos referenciais.

Ou, em outro viés, o “silêncio dos intelectuais”⁵⁰², a “morte dos intelectuais”⁵⁰³, a guinada dos chamados “*nouveaux réactionnaires*”⁵⁰⁴, a “decadência dos intelectuais”⁵⁰⁵, seriam verificadas por seu relativo silêncio em relação às questões mais importantes do nosso tempo: os tumultos sociais derivados de políticas econômicas de austeridade, as revoltas do mundo árabe e a questão do Outro islâmico, as guerras em curso e em vias-de-fato, as eleições presidenciais, intervenções militares em países do Oriente Médio e da África, etc.

Embora essas considerações se façam com maior vigor em relação aos chamados “*intellectuels médiatiques*”⁵⁰⁶, ou aos chamados “*intellectuels généralistes*” (“*intellectuel à la française*”), ou ainda aos grandes “*maître à penser*”, é inevitável notar que, ao menos, uma mutação significativa ocorre no campo intelectual atualmente: dos grandes nomes intelectuais do século XX, hoje temos basicamente a figura dos especialistas, dos *experts*, dos peritos, dos acadêmicos.

Ressurgências, Reverberações, Recidivas

⁵⁰² Ver: Novaes, Adauto. O silêncio dos intelectuais. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (assim como o ciclo de conferências “O Silêncio dos Intelectuais” organizadas pelo Ministério da Cultura); além da chamada de atenção do jornalista Thomas Wieder no Le Monde sobre a silenciosa maneira com que os intelectuais franceses tratam as revoltas do mundo árabe pós-2011: Wieder, Thomas. Le silence des intellectuels face à la contestation qui gronde dans le monde arabo-musulman. Le Monde, 06 de fevereiro de 2011. O artigo foi retirado da versão online do Le Monde, mas pode ser encontrado com tradução para o português aqui: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=17413;

⁵⁰³ Le Deuff, Olivier. L’intellectuel français n’est pas mort. 01 de setembro de 2010. Disponível em: <http://owni.fr/2010/09/01/l’intellectuel-francais-n’est-pas-mort/>, acesso em 12/04/13; Surya, Michel. Mort de l’intellectuel, mort de la gauche. Libération.fr, 13 de outubro de 2008. Disponível em: <http://philosophie.blogs.liberation.fr/noudelmann/2008/10/quel-avenir-pou.html>, acesso em 12/04/13.

⁵⁰⁴ Em 2002, o sociólogo Daniel Lindenberg publica o panfleto “*Le Rappel à l’ordre: Enquête sur les nouveaux réactionnaires*”, onde acusa vários intelectuais franceses – principalmente os midiáticos do grupo dos “novos filósofos” Alain Finkielkraut, Pascal Bruckner, André Glucksmann e Bernard-Henri Lévy; os escritores Maurice G. Dantec, Michel Houellebecq e Philippe Muray; os historiadores Pierre-André Taguieff, Pierre Nora e Shmuel Trigano – de se voltarem para o que ele chama de “neo-reacionarismo”. A publicação acabou gerando enorme polêmica e respostas de vários nomes envolvidos, no que se chamou “*affaire des nouveaux réactionnaires*”. Para uma compilação das principais respostas à Lindenberg, ver: Les “nouveaux” réactionnaires: Compilation d’articles de presse. Disponível em: <http://olivier.hammam.free.fr/actualites/documents/reacs/annexe.htm>, acesso em 12/04/13.

⁵⁰⁵ Cf. Bauman, Zygmunt. La Décadence des intellectuels. Des législateurs aux interprètes. Arles: Actes sud; Nîmes: Chambon, 2007.

⁵⁰⁶ Ver: Poche, Olivier. Révolutions arabes: Le Monde expertise prudemment ses intellectuels préférés. Acrimed, 28 de fevereiro de 2011. Disponível em: <http://www.acrimed.org/article3543.html>, acesso em 12/04/13.

Não só o problema dos intelectuais e as críticas baudelairianas da modernidade, por exemplo, ainda preservam sua atualidade, mas outras questões laterais – mas associadas de alguma forma –, tais como a questão dos revisionismos históricos, as mutações da memória e da sua re-escrita, os desditos, etc.

Do Caso, como também do momento baudelairiano e simbolista, germinaram a afirmação e ampliação da importância que a imagem vai obter no século XX dos *mass media*. No final do século, foi bastante significativa a difusão de material visual, tanto de *dreyfusards* como *antidreyfusards*, sendo principalmente os *cartoons*, pôsteres e ilustrações de jornal com tema político ou antissemita.⁵⁰⁷

Além disso, temos também as “teses” que retiram importância dos acontecimentos passados: no caso do *affaire* Dreyfus, há quem sustente que o fato não passou de um mito criado pela imprensa.⁵⁰⁸ De modo óbvio, “*a perseverança do antidreyfusisme em certas famílias francesas*” ainda é um fato marcante, como bem notou Michel Winock⁵⁰⁹. Muito recentemente o jornalista Andre Figueras, engajado na resistência de 1940, publicou livro onde diz que “*todas as verdades não são boas quando silenciadas*”, se referindo, no caso, a “verdade” de que “*Dreyfus não era inocente*”⁵¹⁰.

Mas não somente discursos como: “*nós não estamos mais vivendo no discurso de salão, mas no pogrom*”⁵¹¹, nos fazem pensar que o Caso não foi ainda completamente resolvido. As memórias⁵¹², livros, artigos, *sites* especializados⁵¹³, conferências, nos indicam isso.

De outra parte, a dualidade espaço-metafórica esquerda/direita se alimenta da dicotomização proporcionada pelo Caso, uma vez que o embate *dreyfusards/antidreyfusards* também vai se revestir de uma aparência dual esquerda/direita. Até certo ponto, o

⁵⁰⁷ Para esse tema, ver: Lewis, David L. *Prisoners of Honor: The Dreyfus Affair*. Nova York, 1973; Snyder, Louis. *The Dreyfus Case: A Documentary History*. New Brunswick, 1973; Kleeblatt, Norman L. (org.). *The Dreyfus Affair: Art, Truth and Justice*. Berkeley/Los Angeles, 1987. Citados em: Hyman, Paula E. *New Perspectives on the Dreyfus Affair*. In: *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol. 31, nº. 3, *The Dreyfus Affair in the Twenty-First Century: A Reconsideration* (2005), p. 340.

⁵⁰⁸ Bousset, Patrice. *L’Affaire Dreyfus et la presse*. Paris: Armand Colin, 1960.

⁵⁰⁹ Winock, Michel. *Les affaires Dreyfus*. In: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, nº. 05. Número especial: *Les guerres Franco-Françaises* (Jan/ Mar., 1985), p. 19.

⁵¹⁰ Andre Figueras citado por: Winock, Michel. *Les affaires Dreyfus*. In: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, nº. 05. Número especial: *Les guerres Franco-Françaises* (Jan/ Mar., 1985), p. 19.

⁵¹¹ Citado do *Au Pilon*, jornal antissemita da época da Ocupação, por: *Ibidem*, p. 29.

⁵¹² Ver, além dos “carnets” de Schwartzkoppen, de Alfred Dreyfus, as cartas Alfred Dreyfus organizadas por Pierre Dreyfus: Zola, Émile. *L’Affaire Dreyfus: la vérité en marche*. Paris: E. Fasquelle, 1901; Lazare, Bernard. *Une erreur judiciaire. L’affaire Dreyfus*. Paris: P.-V. Stock, 1897; Lazare, Bernard. *Le miroir des légendes*. Paris: A. Lemerre, 1892; Lazare, Bernard. *L’antisémitisme: son histoire et ses causes*. Paris: L. Chailley, 1894; Reinach, Joseph. *Histoire De L’Affaire Dreyfus (1901-1911)* (7 vols.). Paris: Éditions de la Revue Blanche, 1901-1911.

⁵¹³ Ver, por exemplo: <http://www.dreyfus.culture.fr/> e <http://www.dreyfus-affair.org/>.

antagonismo ideológico presente no *affaire* marca também o “*momento de cristalização de um conflito de valores, que apesar de sua imprecisão, vai se tornar reativo ao longo do século XX*”.⁵¹⁴ Seguramente, o problema mais grave “*não foi o erro judiciário, ou o desenvolvimento e resultado político do Caso, mas as razões do drama, das causas da ruptura de uma nação em dois campos em confronto, tal como se posta se nossa observação é mais aprofundada ao nível das estruturas de uma sociedade*”⁵¹⁵.

Também: a “*mitologia nacionalista dos tempos de Dreyfus*” irá reverberar ainda na literatura lançada nos anos precedentes à Segunda Guerra Mundial⁵¹⁶. Ainda nos tempos hodiernos é visível sua latência, conforme os discursos de uma extrema-direita cada vez mais encontram destinatários atentos a ouvi-los. O recrudescimento econômico atual na Zona do Euro e o maior trânsito de pessoas de diferentes nacionalidades conformaram e reavivaram temores adormecidos pelos tempos de opulência.

É do Caso que brota também uma ideia bastante difundida no século seguinte: a partir do pensamento de Maurice Barrès desenvolve-se o chamado nacionalismo de defesa, com base na teoria do “*complot de l'intérieur*”, segundo a qual não é somente a ameaça estrangeira que se deve combater, mas também o perigo que se encontra no seio de cada nação. Não é difícil intuir que tal ideia reverberou em variados momentos posteriores: na Ação Francesa; nos vários regimes totalitários do século XX; na caça às bruxas do chamado Macartismo; as perseguições durante o regime militar brasileiro no pós-64 como forma de deter o chamado “perigo vermelho”, etc.

De toda forma, o “*colapso do Estado Francês provocado pela derrota da Alemanha hitleriana levou à ruína a linhagem antidreyfusards*”, além de ter “*reconciliado as tradições laica e cristã*”. A Quarta República vai “*assistir a uma renovação do conflito dreyfusien*”, embora “*sobre um novo terreno: o da descolonização*”.⁵¹⁷ O problema argelino novamente irá dicotomizar o debate, que se focará nos defensores do exército e da Argélia francesa contra os defensores dos direitos do homem. Como se pode notar, o terreno ainda é o do nacionalismo (e do campo semântico/simbólico pertinente: coesão social, holismo, etc.) *versus* o dos direitos do indivíduo e da expressão individual. Porém, a reordenação dos sistemas ideológicos e das adesões é relativamente radical: o antissemitismo e o discurso xenófobo são temporariamente soterrados pela simbologia que emerge de Nuremberg; o

⁵¹⁴ Winock, Michel. *Les affaires Dreyfus*. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n°. 05. Número especial: Les guerres Franco-Françaises (Jan/ Mar., 1985), p. 25.

⁵¹⁵ Peter, Jean-Pierre, *op.cit.*, p. 1143.

⁵¹⁶ Cf. Winock, Michel. *Les affaires Dreyfus*. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n°. 05. Número especial: Les guerres Franco-Françaises (Jan/ Mar., 1985), p. 28.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 31.

nacionalismo sofre um drástico declínio e mutação, ao passar a se concentrar na faceta econômica do Estado e ao buscar o equilíbrio na corda-bamba da Guerra Fria; o laicismo prevalece e passa a conviver com a vertente da democracia cristã, pendendo para o antigo lado *dreyfusard*; os direitos do homem, a busca pela verdade, os valores da justiça e da liberdade se firmam como inquestionáveis.

Os estudos sobre o “intelectual” e sobre a “intelectualidade”, sobre o seu papel, função, importância, sobre a sua atualidade, sobre as suas ações, sobre o nível teórico e pragmático dos debates, sobre o engajamento, etc., certamente ainda estão no centro do debate, não só no Brasil, mas em nível global. O que, de fato, só revela que o tema ainda se encontra no horizonte das expectativas da sociedade global. O papel e a ação dos intelectuais, apesar de um gradativo declínio nas últimas décadas, ainda se faz necessário.

“FONTES”

Alexis, Paul (org.). Livre d'hommage des lettres françaises à Émile Zola (1898). Bruxelas: G. Balat, 1898. Disponível em: <http://ia600506.us.archive.org/22/items/livredhommagedes00svuoft/livredhommagedes00svuoft.pdf>

Arthur Rimbaud. Lettres. In : _____. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1972. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Paul_Demeny_-_15_mai_1871, acesso em 30/09/2009.

Asselineau, Charles. Charles Baudelaire: Sa Vie et son Œuvre. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1869. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61826b>.

Balzac, Honoré de. Correspondance de H. de Balzac, 1819-1850. Volume Dois. Paris: C. Lévy, 1876. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5470852c.r>, acesso em 08/03/2011.

Balzac, Honoré de. Louis Lambert, suivi de Séraphita. Paris: Charpentier, 1842. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61487169>, acesso em 08/03/2011.

Balzac, Honoré de. Traité des excitants modernes. 1838. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Traité_des_excitants_modernes, acesso em 18/09/2011.

Barbey d'Aurevilly, Jules. Victor Hugo. Paris: G. Crès, 1922. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhug00barb>, acesso em 16/09/2011.

Baudelaire, Charles. As Flores do Mal. (Em tradução de Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Baudelaire, Charles. Causeries. Paris: Ducros, Lefèvre & Colas, 1920. Via Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Baudelaire, Charles. Comment on Paie Ses Dettes Quand on a du Génie. In: Œuvres Posthumes. Paris: Société du Mercure de France, 1908, p.289-93. Disponível em: <http://www.archive.org/details/oeuvresposthume02baudgoog>, acesso em 30/09/2010.

Baudelaire, Charles. Curiosités Esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/curiositsesthti00baudgoog> ou em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101426n>.

Baudelaire, Charles. Edgar Allan Poe, Sa Vie et Ses Ouvrages. In: Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2029183>, acesso em 30/09/2009.

Baudelaire, Charles. Exposition Universelle de 1855. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.211-244. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/curiositsethti00baudgoog> ou em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101426n>.

Baudelaire, Charles. *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*. Paris: G. Crès, 1920. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206339d.r>, acesso em 23/09/2011.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 2ª Edição. Paris: Poulet-Malassis et De Broise Éditeurs, 1861. Via Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/>.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 3ª Ed. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Via Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857. Via Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/>.

Baudelaire, Charles. Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle. In: _____. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.199-209. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/curiositsethti00baudgoog> ou em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101426n>.

Baudelaire, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: _____. *L'Art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.51-114. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/lartromantique00baud>.

Baudelaire, Charles. L'école Païenne. In: _____. *L'Art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.289-297. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/lartromantique00baud>.

Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels, opium et haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1860. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832770f>.

Baudelaire, Charles. *Lettres: 1841-1866*. Paris: Mercure de France, 1906. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352b.r>, acesso em 23/05/2010.

Baudelaire, Charles. *Mystères galans des théâtres de Paris*. Paris: Cazal, 1844. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71369f>.

Baudelaire, Charles. Notice sur Pierre Dupont. In: _____. *L'Art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.183-98. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/lartromantique00baud>, acesso em 30/09/2009.

Baudelaire, Charles. Notice sur Pierre Dupont. In: Dupont, Pierre. *Chants et Chansons (poésie et musique)*. Tome 1. Paris: L'éditeur et A. Houssiaux, 1851. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5698379t.r>, acesso em 30/09/2009.

Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947. Disponível no Internet Archive: <http://www.arcliive.org/details/correspondanceg01baud>, acesso em 20/06/2009.

Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome III 1860-1861. Paris: Éditions Louis Conard, 1947. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org>.

Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Correspondance générale, Tome II 1857-1859. Paris: Éditions Louis Conard, 1947. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org>.

Baudelaire, Charles. Œuvres posthumes et Correspondances Inédites. Paris: Maison Quantin, 1887. Via Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Baudelaire, Charles. Œuvres Posthumes. 3ª Edição. Paris: Société du Mercure de France, 1908. Domínio Público via Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Baudelaire, Charles. Paraísos Artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho. (Em tradução de Alexandre Ribondi). Porto Alegre: L&PM, 1998.

Baudelaire, Charles. Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937.

Baudelaire, Charles. Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels, La Fanfarlo, Le Jeune Enchanteur. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/oeuvrescompltes00poegoog>.

Baudelaire, Charles. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris. In: _____. L'Art Romantique. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.207-265. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/lartromantique00baud>.

Baudelaire, Charles. Salon de 1845. In: _____. Curiosités Esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.01-76. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/curiositsesthti00baudgoog> ou em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101426n>.

Baudelaire, Charles. Salon de 1845. Paris: Jules Labitte, 1845. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1169708>.

Baudelaire, Charles. Salon de 1846. In: _____. Curiosités Esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.77-198. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/curiositsesthti00baudgoog> ou em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101426n>.

Baudelaire, Charles. Salon de 1859. In: _____. Curiosités Esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org/details/curiositsesthti00baudgoog> ou em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101426n>.

Baudelaire, Charles. Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Baudelaire, Charles. Théophile Gautier par Charles Baudelaire; notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113893z.r>, acesso em 18/12/2010.

Bertaut, Jules. Balzac anecdotique. Paris: Sansot, 1908. Disponível em: <http://www.archive.org/details/balzacanecdotti00bert>, acesso em 10/02/2012.

Bertaut, Jules. Victor Hugo. Paris: Louis-Michaud 1900. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugo00bert>, acesso em 16/09/2011.

Bertrand, Aloysius. Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: Labitte; Angers: V. Pavie, 1842. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600227w/f9>, acesso em 26/08/2009.

Biré, Edmond. Victor Hugo après 1830. Volume 1. Paris: Perrin, 1891. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugoaprs01biruoft>, acesso em 16/09/2011.

Biré, Edmond. Victor Hugo après 1830. Volume 2. Paris: Perrin, 1891. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugoaprs02biruoft>, acesso em 16/09/2011.

Biré, Edmond. Victor Hugo avant 1830. Paris: J. Gervais; Nantes: É. Grimaud, 1883. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugoavant00bir>, acesso em 16/09/2011.

Borel, Pétrus. Madame Putiphar. Tome Premier. (2ª Edição). Paris: Léon Willem, Éditeur, 1877. Domínio Público via Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Cabanès, Augustin. Balzac ignoré. Paris: A. Charles, 1899. Disponível em: <http://www.archive.org/details/balzacign00caba>, acesso em 10/02/2012.

Champfleury, Jules. Le Réalisme. Paris: Michel Lévy frères, 1857. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k/f1>, acesso em 26/08/2009.

Claretie, Jules. Victor Hugo. Paris: A. Quantin, 1882. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugo00clar>, acesso em 16/09/2011.

Crépet, Eugène. Appendice: Lettres Adressées À Charles Baudelaire. In: _____. Charles Baudelaire, étude biographique. Paris: Librairie Léon Vanier, 1887. Disponível em Wikisource: http://fr.wikisource.org/wiki/Charles_Baudelaire,_étude_biographique ou em Internet Archives: <http://www.archive.org/details/charlesbaudelai00assegoog>.

De Quincey, Thomas. Confessions of an English opium-eater. New York: D. Appleton & Company, 1899. Disponível em: <http://www.archive.org/details/confessionsofeng02dequ> ou <http://www.gutenberg.org/files/2040/2040-h/2040-h.htm>, acesso em 16/09/2011.

Défossez, Charles; Évrard, Eugène. Introduction. In: Balzac. Tourcoing: J. Duvivier, 1921. Disponível em: <http://www.archive.org/details/balzacintrodukti00balz>, acesso em 10/02/2012. Pritchett, Victor Sawdon. Balzac. N: Chatto & Windus, 1973.

Dullaert, Maurice. Victor Hugo à Bruxelles. Bruxelles: Ed. de la jeunesse nouvelle, 1922. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugobru00dull>, acesso em 16/09/2011.

Dupont, Pierre. L'Agiotage, Satire. Paris: Chez Tous Les Librairies, 1845. Disponível em Google Books: http://books.google.com/books?id=pT4W-Ct_UtwC, acesso em 25/06/2011.

Dupont, Pierre. Le Siècle. Provins: T. Lebeau, 1843. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5854796v.r>, acesso em 25/06/2011.

Faguet, Emile. Balzac. Boston: Houghton Mifflin, 1914. Disponível em: http://www.archive.org/details/balzac2_00fagu, acesso em 10/02/2012.

Gautier, Théophile. Honoré de Balzac. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859. Disponível em: <http://www.archive.org/details/honordebaz00gaut>, acesso em 10/02/2012.

Gautier, Théophile. Le Club des haschischins. Paris: Alphonse Lemerre, 1897. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Club_des_hachichins, acesso em 17/09/2011.

Gautier, Théophile. Victor Hugo. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1902. Disponível em: <http://www.archive.org/details/cu31924086360512>, acesso em 16/09/2011.

Gregh, Fernand. Étude sur Victor Hugo. Paris: Charpentier, 1905. Disponível em: <http://www.archive.org/details/etudesurvictor00greg>, acesso em 16/09/2011.

Helm, W. H. (William Henry). Aspects of Balzac. Londres: E. Nash, 1905. Disponível em: <http://www.archive.org/details/aspectsofbalzac00helmiala> ou <http://www.archive.org/details/cu31924027503360>, acesso em 10/02/2012.

Hugo, Adèle; Wilbour, Charles Edwin. Victor Hugo. Nova York: Carleton, 1893. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugo01unkngoog>, acesso em 16/09/2011.

Hugo, Victor. Cromwell. Bruxelas: Méline, Cans, 1837. Disponível em: <http://www.archive.org/details/cromwelldrame00hugouoft>, acesso em 16/09/2011.

Hugo, Victor. *Les Misérables*. Paris: Hetzel & Lacroix, Éditeurs, 1866. Domínio Público via Google Books: <http://books.google.com.br/books?id=QEiWkZHhHhYC>.

Hugo, Victor. Les travailleurs de la mer. Tome 3. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven, 1866. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80220s.r>, acesso em 09/03/2011.

Hugo, Victor. Napoléon le Petit. Paris: J. Hetzel, 1870. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406147k>, acesso em 05/05/2011.

Hugo, Victor. Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles 1, Avant l'exil, 1875. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d'éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374560>, acesso em 05/05/2011.

Hugo, Victor. Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles 2, Pendant l'exil, 1875. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d'éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37457b>, acesso em 05/05/2011.

Hugo, Victor. Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles 3, Depuis l'exil, 1876. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d'éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37458p>, acesso em 05/05/2011.

Hugo, Victor. Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles 4, Depuis l'exil, 1876-1885. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d'éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374591>, acesso em 05/05/2011.

James, Henry. The question of our speech; The lesson of Balzac; two lectures. Boston: Houghton Mifflin, 1905. Disponível em: <http://www.archive.org/details/questionourspee00jamegoog>, acesso em 10/02/2012.

Keim, Albert; Lumet, Louis; Cooper, Frederic Taber. Honoré de Balzac. Londres: Frederick A. Stokes Company, 1914. Disponível em: <http://www.archive.org/details/honordebaltac00coopgoog>, acesso em 10/02/2012.

L'Artiste, entre 1831 e 1904, ver em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343612621/date>.

Lazare, Bernard. Une erreur judiciaire. L'affaire Dreyfus. Paris: P.-V. Stock, 1897. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113025t>, acesso em 28/09/2011.

Lazare, Bernard. L'antisémitisme: son histoire et ses causes. Paris: L. Chailley, 1894. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k823703>, acesso em 28/09/2011.

Lazare, Bernard. Le miroir des legendes. Paris: A. Lemerre, 1892. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k681650>, acesso em 28/09/2011.

Lawton, Frederick. Balzac. Londres: G. Richards, Ltd., 1910. Disponível em: <http://www.archive.org/details/balzaclaw00lawtiala>, acesso em 10/02/2012.

Le Salut Public. (Les rédacteurs: Champfleury, Baudelaire e Toubin) 1^{er} Numero E 2^e Numero. Paris: Imp. Ed. Bastruche, 1848. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org>.

Le Siècle, entre 1836 e 1932, ver em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32868136g/date>.

Legay, Tristan. Victor Hugo, jugé par son siècle. Paris: Éditions de La Plume, 1902. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugo01legagoog>, acesso em 16/09/2011.

Leoanu, Alphonse. Chez Victor Hugo. Paris, Cadart et Luquet, 1864. Disponível em: <http://www.archive.org/details/chezvictorhugo00lalagoog>, acesso em 16/09/2011.

Mabilleau, Léopold. Victor Hugo. Paris: Hachette, 1907. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhug00mabi>, acesso em 16/09/2011.

Marechal, Christian. Lamennais et Victor Hugo. Paris A. Savaète, 1900. Disponível em: <http://www.archive.org/details/lamennaisetvicto00mareuoft>, acesso em 16/09/2011.

Mirecourt, Eugène de. Balzac. Paris: J. P. Roret, 1854. Disponível em: <http://www.archive.org/details/balzac00miregoog>, acesso em 10/02/2012.

Mirecourt, Eugène de. Victor Hugo. Paris: J.P. Roret, 1854. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugo00mire>, acesso em 16/09/2011.

Montagne, Edouard. Histoire de la Société des Gens de Lettres (Preface de Jules Glaretie). Paris: Librairie Mondaïne, 1889. Disponíveis no Internet Archive: <http://www.archive.org>.

Moreau, Jacques-Joseph. Du hachisch et de l'aliénation mentale: études psychologiques. Paris: Fortin, Masson, 1845, p.12-4. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k768978.r>, acesso em 09/03/2011.

Musset, Alfred de. La Confession d'un enfant du siècle. Paris: F. Bonnaire, 1836. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600229q.r>, acesso em 23/03/2011.

Musset, Alfred de. Oeuvres complètes de Alfred de Musset. Paris: Alphonse Lemerre, 1876. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5784077p.r>, acesso em 07/03/2011.

Musset, Alfred de. Premières Poésies : 1829-1835. Paris: Charpentier, 1887. Disponível em: <http://www.archive.org/details/premiresposies02mussgoog>, acesso em 23/03/2011.

Pichois, Claude; Ziegler, Jean. Baudelaire. Paris: Fayard, 2005.

Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1864. Disponível em Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: A. Quantin, 1884. Disponível em Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2029183>, acesso em 26/08/2009.

Poe, Edgar Allan. Histoires Extraordinaires. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Éditions d'Art Édouard Pelletan, 1856. Disponível em Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Poe, Edgar Allan. Nouvelles histoires extraordinaires. Nouvelle Édition. Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Michél Lévy Frères, 1875. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202917q>.

Poe, Edgar Allan. Tales. London: Wiley & Putnam, 1846. Disponível em: <http://www.archive.org/details/talesedg00poeerich>, acesso em 25/01/2011.

Poe, Edgar Allan. Tales. Nova York: Wiley & Putnam, 1845. Disponível em: <http://www.archive.org/details/tales00poe>, acesso em 25/01/2011.

Poe, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. 1846. Disponível em: http://en.wikisource.org/wiki/The_Philosophy_of_Composition ou em francês em http://fr.wikisource.org/wiki/Méthode_de_composition, acesso em 25/01/2011.

Porché, Francois. La vie douloureuse de Charles Baudelaire. Paris: Plon, 1926. Disponível em: <http://www.biblisem.net/etudes/porchvdb.htm>, acesso em 26/08/2009.

Reinach, Joseph. Histoire De L'affaire Dreyfus (1901-1911) (7 vols.). Paris: Éditions de la Revue Blanche, 1901-1911. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/>, acesso em 30/08/2011.

Revue des Deux Mondes, entre 1829 e 1930, ver em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32858360p/date>.

Robb, Graham. Balzac: A Biography. N: W. W. Norton and Company, 1996.

Robb, Graham. Victor Hugo: A Biography. N: W. W. Norton & Company, 1999.

Robinson, Agnes Mary Frances. Victor Hugo. London: Constable, 1921. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugo00robiuft>, acesso em 16/09/2011.

Royaumont, Louis De. Balzac et la Société des Gens de Lettres (1833-1913). Paris: Dorbon-Aine, [1913],. Disponível no Internet Archive: <http://www.archive.org>.

Sainte-Beuve, Charles Augustin. Volupté. (2ª Edição). Paris: Charpentier, 1840. Domínio Público via Internet Archives: <http://www.archive.org>.

Sainte-Beuve. Correspondance (1822-1865). Tomo I. Paris: Calmann Lévy, 1877. Disponível em: <http://www.archive.org>, acesso em 30/11/2011.

Saint-Victor, Paul de. Victor Hugo. Paris: Calmann Lévy, 1892. Disponível em: <http://www.archive.org/details/victorhugo00hugogoo>, acesso em 16/09/2011.

Saltus, Edgar. Balzac. Boston: Houghton Mifflin, 1884. Disponível em: <http://www.archive.org/details/balzac00saltgoog>, acesso em 10/02/2012.

Séché, Alphonse; Bertaut, Jules. Balzac. Paris: Louis-Michaud, 1890. Disponível em: <http://www.archive.org/details/balzacsc00sc>, acesso em 10/02/2012.

Séché, Léon. Etudes d'histoire romantique. Le Cénacle de la Muse française: 1823-1827. Paris: Mercure de France, 1908. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2027003/f1.image.r>, acesso em 16/09/2011.

Stapfer, Paul. Racine et Victor Hugo. Paris: A. Colin, 1887. Disponível em: <http://www.archive.org/details/racineetvictor00stap>, acesso em 16/09/2011.

Surville, Laure. Balzac, sa vie et ses œuvres: d'après sa correspondance. Paris: Jaccottet, Bourdilliat et cie, 1858. Disponível em: <http://www.archive.org/details/balzacsavieetse00survgoog>, acesso em 10/02/2012.

Swedenborg, Emanuel. De caelo et ejus mirabilibus et de inferno: ex auditis et visis. Nova York: American Swedenborg Printing and Pub. Society, 1890. Disponível em Internet Archives: <http://www.archive.org/details/decaeloetejusmi00swedgoog>, acesso em 26/08/2009.

Swinburne, Algernon Charles. Victor Hugo. New York: Worthington, 1886. Disponível em: <http://www.archive.org/details/cu31924027308760>, acesso em 16/09/2011.

The Dreyfus Case. Harvard Law Review, Vol. 13, No. 3 (Nov., 1899), pp. 214-215. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1322585>, acesso em: 10/03/2013.

Tocqueville, Alexis de. Discours à la Chambre des députés: 27 janvier 1848. Disponível em: <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Tocqueville1848.asp>, consultado em 10/10/2011.

Vigny, Alfred de. Les consultations du Docteur-Noir. Première consultation, Stello ou les diables bleus. Paris: C. Gosselin; E. Renduel, 1832. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618473k>, acesso em 28/09/2011.

Vigny, Alfred de. La Maison du Berger. In: Revue des Deux Mondes. Tome Septième. 1844/07. Paris: Revue des Deux Mondes, 1829, p.302-14. Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86889v> ou [http://fr.wikisource.org/wiki/La_Maison_du_berger_\(Revue_des_Deux_Mondes\)](http://fr.wikisource.org/wiki/La_Maison_du_berger_(Revue_des_Deux_Mondes)), acesso em 11/05/2011.

Waldrop, Keith. Translator's introduction. In: Baudelaire, Charles. The Flowers of Evil. Wesleyan University Press, 2006.

Wedmore, Frederick, (Sir). Life of Honoré de Balzac. Londres: W. Scott, 1890. Disponível em: <http://www.archive.org/details/lifeofhonordeb00wedmuoft>, acesso em 10/02/2012.

Zola, Émile. L'affaire Dreyfus: la vérité en marche. Paris: E. Fasquelle, 1901. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113523m>, acesso em 10/02/2012.

Zola, Émile. J'accuse! In: L'Aurore. Paris: 1898/01/13 (Numéro 87). Disponível em Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k701453s>, acesso em 28/09/2011.

Zola, Émile. Zola/Rui Barbosa Eu acuso! O Processo do Capitão Dreyfus. São Paulo: Hedra, 2007, p. 35-53.

Zweig, Stefan. Balzac. Nova York : The Viking Press, 1946. Disponível em Internet Archives: <http://www.archive.org/details/Balzac>, acesso em 26/08/2009.

REFERÊNCIAS

Balakian, Anna. O simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

Bauman, Zygmunt. La Décadence des intellectuels. Des législateurs aux interprètes. Arles: Actes sud; Nîmes: Chambon, 2007.

Bauman, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

Bega, Maria Tarcisa Silva. Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e a construção de identidade regional. São Paulo: USP, 2001. 442 p. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

Benda, Julien. A traição dos intelectuais. In: Bastos, Élide Rugai; Rego, Walquíria D. Leão. (Orgs.). Intelectuais e política: a moralidade do compromisso. São Paulo: Olho d'água, 1999, pp. 65-121.

Benjamin, Walter. A modernidade e os modernos. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris: Payot, 1982.

Benjamin, Walter. D. Baudelaire ou les rues de Paris. In: _____. Paris, capitale du XIXe siècle. Chicoutimi, CAN: UQAC, 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.bew.par>, acesso em 27/07/2011.

Benjamin, Walter. Essai critique sur Baudelaire poète. Paris: A.-G. Nizet, 1973.

Benjamin, Walter. The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire. Cambridge, EUA: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

Bobbio, Norberto. Intelectuais e vida política na Itália. In: Bastos, Élide Rugai; Rego, Walquíria D. Leão. (Orgs.). Intelectuais e política: a moralidade do compromisso. São Paulo: Olho d'água, 1999.

Bobbio, Norberto. Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.

Bourdieu, Pierre. As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Bourdieu, Pierre. Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédée de trois études d'ethnologie kabyle. Genebra: Droz, 1972

Bourdieu, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. Actes de la recherche en sciences sociales, nº 145, 5/ 2002.

Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Bourdieu, Pierre. *The Corporatism of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World*. Telos, 1989, n° 81, p. 99.

Bourdieu, Pierre; Sapiro, Gisele; Mchale, Brian. *Fourth Lecture. Universal Corporatism: The Role of Intellectuals in the Modern World*. Poetics Today, Vol. 12, No. 4, National Literatures/Social Spaces, (Winter, 1991), p. 655-669.

Boussel, Patrice. *L’Affaire Dreyfus et la presse*. Paris: Armand Colin, 1960.

Bredin, Jean-Denis. *O Caso Dreyfus*. São Paulo: Scritta, 1995.

Canelas, Letícia Gregório. Franceses “quarante-huitards” no Império dos Trópicos (1848-1862). Campinas, SP: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Charle, Christophe. *Champ littéraire et champ du pouvoir: Les écrivains et l’Affaire Dreyfus*. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 32e Année, n° 2 (Mar/Apr, 1977), p. 240-264.

Charle, Christophe. *Naissance des “intellectuels”: 1880-1900*. Paris: Minuit, 1990.

Chartier, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2ª Ed. Lisboa: Difel, 1990.

Chartier, Roger. *Debate: Literatura e História*. Topoi, Rio de Janeiro, n° 1, p. 197-216.

Dias, Elaine. Charles Baudelaire e Constantin Guys - Arte e Moda no Século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte/decorativa/ baud_guys_ed.htm, acesso em 01/08/2008.

Dines, Alberto. *Dreyfus, ou a guerra das manchetes*. In: Barbosa, Rui. *O processo do capitão Dreyfus*. São Paulo: Ed. Giordano, 1994.

Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.

Espagne, Michel. *L’invention de la philologie. Les échos français d’un modèle allemand*. In: *Histoire Épistémologie Langage*. Tome 19, fascicule 1, 1997.

Espagne, Michel; Werner, Michaël. *La construction d’une référence allemande en France 1750/1914: genèse et histoire*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 42e année, n° 4, 1987.

Glenadel, Paula. *Apocalypse Baudelaire*. Alea, Volume 9, Número 2, Julho-Dezembro 2007, p. 190-197. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n2/a04v09n2.pdf>, acesso em 09/11/2010. Ou Glenadel, Paula. *Apocalypse Baudelaire*. Alea [online]. 2007, vol.9, n.2, pp. 190-197.

Gomes, Álvaro Cardoso. A estética simbolista: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994.

Habermas, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

Habermas, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade. Lisboa: 1990.

Hausknecht, Murray. Review. In: Social Problems, Vol. 3, No. 3, (Jan., 1956), p. 197-198, University of California Press on behalf of the Society for the Study of Social Problems.

Hazard, Paul. La Crise de la Conscience Européenne 1680-1715. Paris: Le livre de Poche, collection références, 1994, (ou 1ª Edição: Paris: Boivin et Cie, 1935. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.hap.cri>, acesso em 07/05/2011).

Hazard, Paul. La Pensée Européenne au XVIIIe Siècle. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1979. (ou 1ª Edição: Paris: Boivin et Cie, 1946. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.hap.pen>, acesso em 07/05/2011).

Hessen, Johannes, Teoria do Conhecimento, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Hyman, Paula E. New Perspectives on the Dreyfus Affair. In: Historical Reflections/Réflexions Historiques, vol. 31, nº. 3, The Dreyfus Affair in the Twenty-First Century: A Reconsideration (2005), p. 335-349.

Jackson, John E. Charles Baudelaire, A Life in Writing. In: LLOYD, Rosemary (Edit.) The Cambridge Companion to Baudelaire. Cambridge/ING: Cambridge University Press, 2005, p.01-13.

Joyeux-prunel, Béatrice. Art moderne et cosmopolitisme à la fin du xixe siècle. In: Hypothèses, 2002/1.

Joyeux-prunel, Béatrice. Le “nul n’est prophète en son pays” des *avant-gardes* parisiennes: un transfert culturel et ses quiproquos. In: Art et Sociétés, “Le voyage des *avant-gardes*”, 22 juin 2006.

Joyeux-prunel, Béatrice. “Nul n’est prophète en son pays” ou la logique avant-gardiste: L’internationalisation de la peinture des *avant-gardes* parisiennes 1855-1914. Thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, Paris, Université de Paris I - Sorbonne, 2005.

Klein, Richard J. Baudelaire and Revolution: Some Notes. Yale French Studies, Yale University Press, No. 39, Literature and Revolution, 1967, pp. 85-97. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2929484>, acesso em 09/02/2012.

Larousse Online. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ennui/29681>, acesso em 05/02/2012.

Lauand, Jean. O Pecado Capital da Acídia na Análise de Tomás de Aquino. (notas de conferência proferida no Seminário Internacional "Os Pecados Capitais na Idade Média",

<http://www.pecapi.com.br/> - Univ. Fed. do Rio Grande do Sul, setembro de 2004). Disponível em: <http://www.hottopos.com/videtur28/ljacidia.htm>, acesso em: 06/02/2012.

Laurent, Sébastien. L’Affaire après l’Affaire. In: Vingtième Siècle. Revue d’histoire, No. 52, Numéro spécial: Les crises économiques du 20e siècle, (Oct. - Dec., 1996), pp. 135-136, Sciences Po University Press.

Le Deuff, Olivier. L’intellectuel français n’est pas mort. Owni, 01 de setembro de 2010. Disponível em: <http://owni.fr/2010/09/01/l’intellectuel-francais-n’est-pas-mort/>, acesso em 12/04/13.

Les “nouveaux” réactionnaires: Compilation d’articles de presse. Disponível em: <http://olivier.hammam.free.fr/actualites/documents/reacs/annexe.htm>, acesso em 12/04/13.

Lima, Luiz Costa. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

Lins, Vera. Os simbolistas: virando o século. In: O eixo e a roda: v. 14, 2007, Belo Horizonte, p. 113-125.

Lopes, Marcos Antônio. Pena e espada: sobre o nascimento dos intelectuais. In: Lopes, Marcos Antônio (org.). Grandes nomes da História Intelectual. São Paulo: Contexto, 2003.

Lustosa, Isabel. Conversa com Roger Chartier. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2479,1.shl>, acesso em 04/10/10.

Matos, Olgária. Modernidade: república em estado de exceção. In: Revista USP, São Paulo, n.59, p. 46-53, setembro/novembro 2003.

Mayer, Arno. A Força da Tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Moisés, Carlos Felipe. Poesia & Utopia: sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

Motta, Leda Tenório da. As flores sobressaltadas. Alea, Volume 9, Número 1, Janeiro-Junho 2007, p. 75-87. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n1/a06v9n1.pdf>, acesso em 01/08/2008.

Novaes, Adauto. O silêncio dos intelectuais. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Oehler, Dolf. Quadros Parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Oliveira, Cleonice Maria Cruz de. Da Leitura Intensiva Apresentada por Roger Chartier à Leitura de Memória Defendida por Telma Weisz. Revista História da Educação: Interfaces. Vol. 1, No 1 (2008), p. 92-101. 10 páginas. Disponível em: <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/interfaces/article/view/60/87>, acesso em 06/10/10.

Oliveira, Waltencir Alves de. Antonio Candido e a Formação da Literatura Comparada. Itinerários, Araraquara, n. 30, p.49-64, jan./jun. 2010. 16 páginas. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2995/2730>, acesso em 07/10/10.

Perrot, Michelle (org.). História da Vida Privada IV - Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Peter, Jean-Pierre. Dimensions de l’Affaire Dreyfus. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 16e Année, n°. 6 (Nov/Dec, 1961), p. 1141-1167.

Poche, Olivier. Révolutions arabes: Le Monde expertise prudemment ses intellectuels préférés. Acrimed, 28 de fevereiro de 2011. Disponível em: <http://www.acrimed.org/article3543.html>, acesso em 12/04/13.

Porto, Ana Paula Teixeira; Porto, Luana Teixeira. O Pensamento Dialético de Antonio Candido e suas Contribuições à Literatura Comparada no Brasil. Revista Línguas & Letras, vol. 7, n° 13, 2° sem. 2006, p. 83-96. Disponível em: http://www.unioeste.br/cursos/cascavel/letras/revista/edicao_atual/LinguasLetras_ini_7_n13_06_PensamentoDialetrico.pdf, acesso em 05/10/2010.

Prado, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. Revista de História, n° 153 (2° - 2005), p.11-33.

Prochasson, Christophe. O Caso em todos os seus aspectos. In: Rioux, Jean-Pierre; Sirinelli, Jean-François (org.). Para uma história cultural. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.

Prost, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: Prost, Antoine; Vincent, Gerard (org.). História da Vida Privada: Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Prost, Antoine; Vincent, Gerard (org.). História da vida privada V. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

Proust, Marcel. A propos de Baudelaire. In: La Nouvelle Revue Française, Tome XVI, 1921, p.641-663. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/À_propos_de_Baudelaire, acesso em 27/07/2011.

Ribémont, Thomas. Les historiens chartistes au cœur de l’affaire Dreyfus. In: Raisons politiques 2/2005 (n° 18), p. 97-116.

Rüsen, Jörn. Razão histórica. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

Sapiro, Gisèle. Modelos de Intervenção Política dos Intelectuais: o Caso Francês. Revista Pós Ciências Sociais, v.9, n° 17, jan/jun. 2012.

Sennett, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

Shurts, Sarah E. Redefining the “Engagé”: Intellectual Identity and the French Extreme Right, 1898-1968. Dissertação (Doctor of Philosophy em História). Chapel Hill: University of North Carolina, 2007.

Silva, Helenice Rodrigues da. A história intelectual em questão. In: Lopes, Marcos Antônio. Grandes nomes da História Intelectual. São Paulo: Contexto, 2003.

Silva, Helenice Rodrigues da. Apresentação. História: Questões & Debates, Curitiba, Editora UFPR, n. 53, jul./dez. 2010.

Silva, Helenice Rodrigues da. Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas. Campinas, Papirus, 2002.

Silva, Helenice Rodrigues da. O intelectual, entre mitos e realidades. In: Revista Espaço Acadêmico, n° 29, Out. 2003.

Silva, Helenice Rodrigues da. Transferência de saberes: modalidades e possibilidades. História: Questões & Debates, Curitiba, Editora UFPR, n. 53, p. 203-225, jul./dez. 2010.

Simmel, Georg. A metrópole e a vida mental. In: Velho, Otávio Guilherme (org.). O Fenômeno Urbano. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 11-25.

Siscar, Marcos. "Responda, cadáver": o discurso da crise na poesia moderna. Alea [online]. 2007, vol.9, n.2, pp. 176-189. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n2/a03v09n2.pdf>, acesso em 01/08/2008.

Spacks, Patricia Ann Meyer. Boredom: the literary history of a state of mind. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Surya, Michel. Mort de l'intellectuel, mort de la gauche. Libération.fr, 13 de outubro de 2008. Disponível em: <http://philosophie.blogs.liberation.fr/noudelmann/2008/10/quel-avenir-pou.html>, acesso em 12/04/13.

Touraine, Alain. Crítica da Modernidade. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

Valéry, Paul. Questões de Poesia. In: _____. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.169-178.

Veyne, Paul. Foucault révolutionne l'histoire. Paris: Seuil, 1978.

Veyne, Paul. O inventário das diferenças: história e sociologia. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Vicente, Adalberto Luis. Victor Hugo, Poeta Vidente e Visionário. Lettres Françaises. Nº 5, 2003. P. 77-84. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/743>. Acesso em: 06/11/2010.

Waldrop, Keith. Translator's introduction. In: Baudelaire, Charles. The Flowers of Evil. Wesleyan University Press, 2006.

Walty, Ivete Lara Camargos. Espaços entrecruzados, agentes culturais: o exemplo das revistas alternativas urbanas. *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, nº 8, 2008, p.181-200. 20 páginas.

Weber, Eugen. *França Fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Wieder, Thomas. Le silence des intellectuels face à la contestation qui gronde dans le monde arabo-musulman. *Le Monde*, 06 de fevereiro de 2011. (em português, aqui: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=17413).

Wilson, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1967.

Winock, Michel. Les affaires Dreyfus. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº. 05. Número especial: Les guerres Franco-Françaises (Jan/ Mar., 1985), p. 19-37.

Winock, Michel. *Victor Hugo na Arena Política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.

ANEXOS

1. Cronologia do Caso Dreyfus: ⁵¹⁸

1894:

26 de setembro: O comandante Hubert Henry encarregado de contraespionagem se depara com o famoso ‘*bordereau*’, que se destinava ao adido militar alemão estacionado em Paris.

06 de outubro: A investigação interna concluiu que o autor do memorando pertence a equipe interna de artilharia. Suspeita-se do capitão Alfred Dreyfus, cuja escrita é semelhante.

09 de outubro: General Mercier, Ministro da Guerra, ordena abertura de investigação formal.

15 de outubro: Dreyfus foi preso no Departamento de Guerra pelo major du Paty de Clam.

29 de outubro: La Libre Parole divulga informações sobre a detenção de um oficial francês por traição.

19-21 dezembro: O julgamento do capitão Dreyfus Conselho de Guerra à portas fechadas.

22 de dezembro: Albert Dreyfus foi condenado por unanimidade pelos juízes à degradação e à deportação para a Guiana com prisão perpétua por traição. Ilegalmente, um dossiê secreto foi enviado pelo comandante du Paty de Clam, ao Tribunal, sem o conhecimento da defesa e os acusados.

31 de dezembro: O Supremo Tribunal Federal negou provimento ao recurso interposto pela Alfred Dreyfus.

1895:

05 de janeiro: Capitão Dreyfus é degradado em um pátio da Escola Militar.

21 de fevereiro: Dreyfus vai para a Guiana.

12 de Março: Dreyfus chega à Guiana Francesa.

14 de abril: Dreyfus é transferido para a Ilha do Diabo.

14 de Julho: Nomeado para substituir o coronel Sandherr, gravemente doente, o comandante do batalhão Picquart que se tornou chefe da SR (Serviço de Inteligência).

1896:

02 de Março: Picquart descobre o ‘*petit-bleu*’, escrito por Schwartzkoppen e dirigido ao comandante Esterházy. Investigação de Picquart conclui que Esterházy é o autor do *bordereau*.

29 de abril: Geral Billot tornou-se ministro da Guerra no gabinete Meline.

05 de agosto: Picquart diz aos seus superiores e ao ministro que o *bordereau* saiu das mãos de Esterházy.

31 de agosto: Picquart estuda o dossiê secreto.

01 de setembro: Picquart diz aos seus superiores que o dossiê não contém provas contra Dreyfus.

14 de setembro: O jornal L'Eclair, querendo provar como a ‘irrefutabilidade’ da culpa de Dreyfus, revela a comunicação de peças secretas dos juízes do Conselho de Guerra, manobra totalmente ilegal.

⁵¹⁸ Adaptado parcialmente de: Guerreiro, José Alexandre Tavares. Resumo cronológico e bibliográfico do Affaire Dreyfus. In: Barbosa, Rui. O processo do capitão Dreyfus. São Paulo: Ed. Giordano, 1994, p.149-56; Chrono-Dreyfus.com. disponível em: <http://www.chrono-dreyfus.com/>, acesso em 11/03/2013;

16 de setembro: Lucie Dreyfus busca revisão do julgamento de seu marido por violação de procedimento militar.

01 de novembro: Major Henry decide completar o dossiê do caso forjando-o. Uma das partes que serão conhecidas como ‘falsificação Henry’.

06 de novembro: Um folheto de Bernard Lazare intitulado ‘*Une erreur judiciaire. La vérité sur l’Affaire Dreyfus*’ é lançado em Bruxelas.

10 de novembro: Le Matin publica um fac-símile do bordereau.

14 de novembro: O tenente-coronel Picquart é nomeado para a Tunísia.

1897:

Janeiro: O chefe de batalhão Henry foi nomeado chefe do SR.

21-29 junho: Picquart revela, sob sigilo, a Louis Leblois suas descobertas.

13 de julho: Leblois confia a Scheurer-Kestner, vice-presidente do Senado que está convencido da inocência de Dreyfus.

05 de novembro: No jornal Le Temps, Gabriel Monod defende que Dreyfus sofreu por erro da justiça.

16 de novembro: Os jornais da manhã publicam uma carta de Mathieu Dreyfus ao Ministro da Guerra, denunciando Esterházy como o autor do bordereau. Isso provoca a abertura de uma investigação.

25 de novembro: Zola publica seu primeiro artigo para a causa de Dreyfus no Le Figaro.

28 de novembro: Le Figaro publica trechos de cartas de Esterházy. Na carta a Ulhan, diz ele ter o sonho de entrar em Paris no comando de um regimento de cavalaria e ‘sabrear’ (*sabrer*) cem mil franceses.

14 de dezembro: Zola publica ‘Carta aos jovens’ (*Lettre à la jeunesse*), após a publicação no jornal Le Figaro do julgamento-verbal.

26 de dezembro: Depois de estudar o bordereau, três especialistas, Belhomme, Varinard e Couard, apresentam as suas conclusões ao comandante Ravary: eles argumentam que o documento não é trabalho de Esterházy.

1898:

11 de janeiro: O Conselho de Guerra vota pela absolvição de Esterházy por unanimidade.

13 de Janeiro: Zola publicou J'accuse em L'Aurore. Coronel Picquart foi condenado a 60 dias de prisão.

18 de janeiro: Billot contra Emile Zola e L'Aurore.

07 de fevereiro: O julgamento de Emile Zola começa no Tribunal Criminal de la Seine.

23 de Fevereiro: Zola é condenado por difamação a pena máxima de um ano de prisão e uma multa de 3.000 francos.

25 de fevereiro: Picquart é reformado. A Liga Francesa para a Defesa dos Direitos Humanos e do Cidadão é criada.

07 de julho: Cavaignac é o novo ministro da guerra, disse em um discurso na Casa, que assegura a prova irrefutável da culpa de Dreyfus através de três documentos do ‘dossiê secreto’.

09 de julho: Picquart envia por escrito ao Presidente do Conselho afirmando que das três peças apresentadas por Cavaignac, duas são deliberadamente mal datado e a terceira é uma farsa. Ministro denuncia contra Picquart e Leblois, em acordo com as leis de espionagem.

13 de julho: Picquart é preso.

18 de julho: Émile Zola foi novamente condenado. Ele foge para a Inglaterra..

10 de Agosto: Jean Jaurès escreveu uma série de artigos em La Petite République (intitulado 'Les Preuves').

13 de Agosto: O 'falsificação Henry' é descoberta pelo Capitão Cuignet, adido militar de Cavaignac.

30 de agosto: Major Henry confessa na presença do ministro Cavaignac, é preso no local e levado para o Monte Valeriano.

31 de agosto: Capitão Henry comete suicídio em sua cela.

03 de setembro: Cavaignac renuncia.

27 de outubro: A Câmara Criminal da Corte de Cassação começa o exame do pedido de revisão.

29 de Outubro: Julgam o recurso admissível e decidem investigar.

1899:

06 de janeiro: Jules Quesnay de Beaurepaire, Presidente da Câmara Cível do Corte de Cassação, acusa a Câmara Criminal de parcialidade à Picquart e exige uma investigação.

09 de fevereiro: A Câmara Criminal encerra sua investigação sobre a revisão.

16 de Fevereiro: Morre Félix Faure, que era um oponente da revisão do processo.

31 de março: Le Figaro começou a publicar as atas da investigação realizada pela Câmara Criminal do Tribunal de Cassação.

01 de junho: Du Paty de Clam é preso.

03 de junho: Corte de Cassação anula o julgamento de 1894.

13 de junho: Picquart recebe um não-lugar.

09 de junho: Dreyfus sai da Ilha do Diabo.

18 de julho: Le Matin publica uma história de Esterházy, em que ele reconheceu ser o autor do memorando, 'ditado' (*sous la dictée*), obedecendo ordens de seus superiores.

07 de agosto: O julgamento de Dreyfus é aberto ao Conselho de Guerra da décima região militar de Rennes.

14 de agosto: Em Rennes, o advogado Fernand Labori é vítima de uma tentativa de assassinato.

09 de setembro: Dreyfus é novamente condenado a dez anos de prisão, mas desta vez com 'circunstâncias atenuantes'.

19 de setembro: Alfred Dreyfus é perdoado pelo presidente Émile Loubet.

Fim do ano: O governo introduz uma lei de anistia que desencadeia críticas.

1900-1906:

24 de dezembro de 1900: O Senado vota a lei de anistia para todos os fatos sobre o caso Dreyfus. Os autores civil e militar da conspiração nunca serão processados.

29 de setembro de 1902: Zola morre em Paris em decorrência de envenenamento por dióxido de carbono em seu apartamento.

05 de outubro de 1902: Zola é enterrado em Montmartre.

26 de novembro de 1903: Dreyfus escreve ao procurador-geral para buscar revisão do julgamento de Rennes.

1904-1906: Corte de Cassação começa um processo e conduz uma investigação minuciosa.

12 de julho de 1906: Corte de Cassação, todas as câmaras reunidas, anula o julgamento do Conselho de Guerra de Rennes, e argumenta que a condenação contra Alfred Dreyfus é declarada 'errada' (*à tort*).

13 de julho de 1906: A Câmara aprovou uma lei restabelecendo Dreyfus no exército com o posto de líder de esquadrão e Picquart com a patente de general de brigada.

21 de julho de 1906: Alfred Dreyfus é elevado Cavaleiro da Legião de Honra.

2. Domicílios de Baudelaire: ⁵¹⁹

13, rue Hautefeuille, où il naît le 9 avril 1821. La maison fut détruite lors du percement du boulevard Saint-Germain, mais on peut encore voir le no 15.

50, rue Saint-André-des-Arts, à partir de la mort de son père (1827)

11, rue du Débarcadère (située à l'époque à Neuilly) (1827-1828)

17, rue du Bac, à partir du second mariage de sa mère (1828), et jusqu'à la promotion de son mari le colonel Aupick (1832)

Lyon (1832-1836). Baudelaire est logé d'abord à la pension Delorme, puis dans l'internat du collège Royal.

De retour à Paris (1836): internat au lycée Louis-le-Grand, 123, rue Saint-Jacques (mars 1836-avril 1839). Sa mère et son beau-père le général Aupick habitent à cette époque la rue Culture-Sainte-Catherine, dans le Marais.

22, rue du Vieux-Colombier (été 1839)

Pension Bailly, rue de l'Estrapade

Voyage dans les mers du Sud (9 juin 1841 - début février 1842)

10 (devenu 22), quai de Béthune, sur l'île Saint-Louis²³, au rez-de-chaussée à gauche de la porte d'entrée, avec fenêtre sur rue (mai-décembre 1842). Il y reçoit les visites de sa nouvelle maîtresse Jeanne Duval, qu'il avait rencontré au théâtre du Panthéon (sis au « cloître St. Benoît » (rue Saint-Benoît dans le 6e ?)

rue Vaneau, au rez-de-chaussée (premier semestre de 1843)

15, quai d'Anjou, île Saint-Louis (juin à septembre 1843)

hôtel Pimodan (originellement hôtel de Lauzun, puis redevenu tel plus tard)²⁴, 17, quai d'Anjou, île Saint-Louis. Baudelaire occupe trois pièces au dernier étage sous les combles, côté cour (octobre 1843 - 1846). Lors de son aménagement, il loge Jeanne Duval et la mère de Jeanne au 6, rue de la Femme-sans-Tête (devenue rue Le Regrattier), également sur l'île Saint-Louis.

À partir de 1846, Baudelaire va occuper une succession d'hôtels et de chambres garnies, souvent très brièvement. Au cours de 1846-47 il est successivement à l'hôtel Corneille (rue Corneille), au 33 rue Coquenard (devenue rue Lamartine), à l'hôtel de Dunkerque (32, rue

⁵¹⁹ Cf. Pichois, Claude; Ziegler, Jean. Baudelaire. Paris: Fayard, 2005; Porché, Francois. La vie douloureuse de Charles Baudelaire. Paris: Plon, 1926. Disponível em: <http://www.biblisem.net/etudes/porchvdb.htm>, acesso em 26/08/2009.

Lafitte), au 68 (ou 36 ?), rue de Babylone, à l'hôtel Folkestone (rue Lafitte), 24, rue de Provence, 7, rue de Tournon, et autrepant encore dans des petits garnis « borgnes et introuvables »²⁵.

18, avenue de la République (devenue avenue de Neuilly) en août 1848

séjour à Dijon

95, avenue de la République (devenue avenue de Neuilly) à Neuilly (mai 1850-juillet 1851)

25, rue des Marais-du-Temple (devenue rue Yves-Toudic)

11, boulevard Bonne-Nouvelle (mai-juillet 1852)

hôtel du 60, rue Pigalle (octobre 1852-mai 1854) - non loin de Mme Sabatier, qui habitait au 4 ou 16, rue Frochot. La mère de Baudelaire et son mari le général Aupick habitent à cette époque au 91, rue du Cherche-Midi.

hôtel d'York (actuellement hôtel Baudelaire Opéra), 61, rue Sainte-Anne (février 1854)

hôtel du Maroc, 57, rue de Seine (mai 1854-février 1855)

en mars 1855 le poète subit six déménagements. Il se dit « balloté d'hôtel en hôtel ». Au début de juin il est dans des gîtes de rencontre²⁶.

hôtel de Normandie, 13, rue Neuve-des-Bons-Enfants (juin 1855)

27, rue de Seine (juillet-août 1855)

18, rue d'Angoulême-du-Temple (devenue rue Jean-Pierre-Timbaud) (de janvier à juin 1856). C'est là qu'il s'aménage de nouveau avec Jeanne Duval, mais les choses ne s'arrangent pas (disputes parfois violentes) et il la quitte.

hôtel Voltaire, 19, quai Voltaire (actuellement hôtel du quai Voltaire) (juin 1856 - novembre 1858). C'est ici que Baudelaire achève les Fleurs du Mal. L'hôtel est à deux pas de l'imprimerie du Moniteur universel, qui va publier en feuilleton un roman de Poe dans la traduction de Baudelaire, et Baudelaire dort souvent à l'imprimerie après y avoir travaillé toute la journée.

Allers-retours entre le domicile de sa mère à Honfleur, et le domicile de Jeanne à Paris, 22, rue Beautreillis ; avec quelques séjours à Alençon pour visiter son éditeur Poulet-Malassis (novembre 1858 - juin 1859)

hôtel de Dieppe, 22, rue d'Amsterdam (cet hôtel existe encore) (1859-1864). Mme Sabatier logera non loin à partir de 1860 - au 10 r. de la Faisanderie. À cette époque Baudelaire logera Jeanne Duval à Neuilly, 4 rue Louis-Philippe, où il cohabitera avec elle brièvement (décembre 1860 - Janvier 1861).

Séjour en Belgique (1864-1866). Baudelaire loge principalement à Bruxelles, à l'hôtel du Grand Miroir, 28, rue de la Montagne. Quand il revient (rarement) à Paris, il loge à l'hôtel du

Chemin de fer du Nord, place du Nord. (Jeanne Duval habite à cette époque au 17, rue Sauffroy, dans le quartier des Batignolles.) C'est en Belgique que Baudelaire est atteint d'une congestion cérébrale lors d'une visite à Namur, à l'église Saint-Loup. Il sera rapatrié vivant mais aphasique.

1, rue du Dôme, dans le quartier de Chaillot, à la clinique du docteur Duval. Baudelaire y entre en juillet 1866 et y meurt le 31 août 1867.